



---

المجلس الاعلى للثقافة  
المشروع القومي للترجمة

# اللفظة العليا

\*\*  
النظرية الشعرية



\_\_\_\_\_

—

جون كوين

# اللغة العليا

النظرية الشعرية

ترجمة وتقديم وتعليق  
د. أحمد كارويش

\_\_\_\_\_

---

هذه هي الترجمة الكاملة لكتاب

JEAN COHEN

LE HAUT LANGAGE  
Théorie de La Poéticité  
1979, Flammarion, Paris

---

## مقدمة الترجمة

منذ أن قدّمت إلى المكتبة العربية ترجمتي « لكتاب » بناء لغة الشعر» لجون كوين سنة ١٩٨٥ ، وفكرة ترجمة كتاب « اللغة العليا .. النظرية الشعرية » للمؤلف نفسه تلح على ، لشدة الاتصال الوثيق بين الكتابين ، حتى إنهما ليعدان جزئين متكاملين لنظرية واحدة ، تكفل « بناء لغة الشعر» بطرح القسم الأول منها ، وجاء كتاب « اللغة العليا » ليطرح القسم الثاني ويكتمل به بناء النظرية .. ففائدة استكمال الشكل وحدها ، قبل غيرها من الدوافع والفوائد العلمية الأخرى ، كانت تقود إلى ضرورة إنجاز هذه الترجمة ، رغم الصعوبات الكثيرة التي فرضتها طبيعة المادة المدروسة ، ودقة لغة الافتراض والحوار والبرهنة التي يتبناها المؤلف ، وتشعب مسالك الطرق التي يرتادها للوصول إلى غاياته البعيدة دون كلل أو فتور ، مما يستلزم درجة عالية من التيقظ والمتابعة من قارئه المثقفي فضلا عن مترجمه الذي يطمح أن يكون واسطة مفيدة بين ألوان من التعبير وأنماط من القراء ، لاتزال كثير من الفجوات تفصل بينها . يضاف إلى هذا نزعة « التوصيل » التي يحرص المؤلف من خلالها على أن يصل بقارئه إلى أن يرى معه قدراً كبيراً مما يرى ، حتى ولو كانت منطقة الرؤية مشوية بجانب من الضباب والسحاب في منطقة « اللغة العليا » ، وتلك واحدة من السمات المميزة للغة المؤلف ، بالقياس إلى كثير مما يكتب في حقل الدراسات النقدية الحديثة ، ولايولى قدراً كافياً من الاهتمام لهذه النزعة التوصيلية ، وهي سمة تضيف إلى الترجمة أعباء أخرى ، بل وتلزمها أحياناً بانتقاءات خاصة في لغة التوصيل - دون مساس بجوهر الرسالة - تبعاً لثقافة المثقفي للعمل المترجم، والتي تختلف في بعض زواياها عن ثقافة المثقفي للعمل في لغته الأصلية .

إن النظرية الشعرية الدقيقة التي يتبناها المؤلف ، تكتمل من خلال  
فصول الكتابين معا ، ومع أن المؤلف لا يكف عن التذكير بأصول نظريته في  
معظم الفصول، فإن الإلمام الكامل بتفاصيل النظرية يقتضى من القارئ أن  
يكون على معرفة بالخيوط المشكلة «لبناء لغة الشعر» وهو يدلف إلى نظرية  
«اللغة العليا» ويقتضى من الباحث المدقق أن يشفع الكتابين أحدهما بالآخر،  
وتقوم أصول هذه النظرية، على افتراض خصائص للغة الشعر تختلف بها  
عن لغة النثر اختلافا جوهريا في بنيتها ، وليس فقط في جانبيها الصوتي  
الذي كانت تكتفى النظرية القديمة به في تفريقها بين النثر والنظم، وهو  
جانب لاتغفله النظرية الحديثة، وإنما تجعله جزءاً من فكرة بنيوية شاملة .

وفي إطار هذه النظرية لاتصبح لغة الشعر فقط مختلفة عن لغة النثر ،  
وإنما تصبح مضادة لها ، لكل منهما قطب تنجذب نحوه العناصر الملائمة له  
، بقدر نفورها من القطب الآخر . والتقاط خصائص هذا التضاد ، هو الذي  
شكل دعائم القسم الأول من النظرية في « بناء لغة الشعر » ، الذي درس  
هذه الظاهرة أولا على المستوى الصوتي من خلال قضايا الإيقاع والوزن  
والوقف والتضمن والترقيم والتقفية والتوازي وعلاقة المعنى بالصوت  
والتجانس والرتابة وعناصر التوضيح وعناصر التشويش في الخطاب  
الشعري ، وخلص من هذا كله إلى أن البنية الصوتية للشعر ليست بنية  
تزيينية تضيف بعضا من الإيقاع أو الوزن إلى الخطاب النثري ليتشكل من  
هذا الخليط قصيدة من الشعر ، وإنما هي بنية مضادة لمفهوم البناء في  
الخطاب النثري ، تنفر منه وتبتعد عنه بمقدار تباعد غايات كل منهما .

وفي إطار بحث القسم الأول من نظرية جون كوين عن « الخصائص  
المغايرة « للغة الشعر ، توقف في « بناء لغة الشعر » ، إلى جانب المستوى  
الصوتي ، أمام المستوى المعنوي ، فتناوله على ثلاثة محاور هي الإسناد  
والتحديد والربط ، وقاده ذلك إلى مناقشة دقيقة للفرق بين الطبيعة النحوية

التركيبية لكل من الخطابين النثرى والشعري ، مركزا على الفرق بين الملازمة والخروج ، وانتهاك الشعر لما يسمى بقانون المعنى التحوي ودرجات الانتهاك ، وطبيعة وسائل التحديد النحوية فى الصفات والضمائر والظروف والأعلام ، التى تتشكل لغة الشعر من خلال « المجاوزة » بالقياس إلى « معدلاتها » وطريقة تكوّن الصور البلاغية من خلال هذه المجاوزات التركيبية ، ثم طريقة الربط الخاصة بين الوحدات المتجاورة ، وهى طريقة تنفر من خلالها بنية القصيدة « الشعرية » من هيكل بنية المقال « النثرى » ويكتسب مفهوم « الاتساق » و « الترابط » و « التداعى » معانى مغايرة .

من خلال هذا كله استطاع القسم الأول من نظرية لغة الشعر عند جون كوين أن يحرر مفهوم « المخالفة » التى تتميز بها هذه اللغة مركزاً على ما يمكن أن يسمى بالجانب « السلبي » ، بمعنى الحديث عن ما لا ينبغى أن يوجد فى لغة الشعر، تاركا الشطر الإيجابى الذى يناقش الخصائص الموجودة بالفعل فى هذه اللغة، إلى هذا الكتاب المطروح بين أيدينا: « اللغة العليا » وهو بذلك يتبع السلم المنطقى الماكوف الذى يقدم « التخيلية » على « التحلية »، والمنطق فى أشكاله القديمة والوسيلة والحديثة يشكل أساسا رئيسيا فى لغة الحوار العلمى عند جون كوين، ولعله من خلال هذا يتجسّد غالبا فى الانتقال من « الخاص » إلى « العام » ويستطيع أن يجمع فى وقت واحد بين ميزتين، القدرة على الاحتماء بنقطة محددة ومحاصرتها وحبكها والسيطرة عليها ، ثم القدرة على الانطلاق منها لتعميم نتائجها على ظواهر أخرى قد تبدو بعيدة عنها للوهلة الأولى. ومردّ ذلك دون شك إلى الشطر الثانى من دعائم منهجه القائم على الإحصاء، والذى يتكفل بضبط « حرية » الغروض المنطقية، من خلال عرضها على « قيود » الإجراءات الإحصائية ، لكى يتشكل منهما فى نهاية المطاف منهج إنسانى يجمع بين الإبداع والانضباط .

والإبداع والانضباط يمثلان الجناحين المتكاملين ، الأدبي والعلمي ،  
للفكر الإنساني ، ومن هنا فليس من المستغرب أن يلتقى القارئ لهذه  
النظرية بتردد يكاد يكون متوازيًا لأسماء الأدباء والعلماء ومصطلحات العلم  
والأدب ، فلغة فكتور هيغور لا تكتمل تصورها إلا بالمقابلة مع لغة باستير  
ومعادلات اينشتين ليست أقل ضرورة لفهم الأدب من قوانين البلاغة ، ورموز  
الرياضيات ليست إلا الوجه الآخر من رموز التعقيد النحوي في محاولة  
هيمنة الإنسان على اللغة ورموزها .

وليس الشعر والنثر إلا مظهرًا تقابليًا يوازى اليقظة والحلم ، وكما يقول  
جون كوين « هنالك نوعان من المنطق يتواجهان ، ففى مقابلة منطق  
« الاختلاف » الذى تُبنى عليه اللغة النثرية ، والوعى بالعالم الذى تتكفل  
بالتعبير عنه ، يوجد منطق « التوحد » الذى يحكم نمطًا آخر من الوعى ،  
وهو النمط الذى يجده الليل فى أحلامه ، وتجده القصيدة فى كلماتها . »

وبنية الظاهرة اللغوية فى مجملها ليست إلا جزءًا من بنية الكون . ومن  
هنا فإن الصلة وثيقة بين الكلمات والأشياء والشاعرية تنتمى إلى الكون  
انتماها إلى النص والنموذج الذى يتكون انطلاقًا من شعر اللغة ينبغى أن  
يبرهن على مصداقيته الخاصة من خلال قدرته على أن ينقلنا إلى الشعر  
خارج اللغة ، أن ينقلنا من الأوراق إلى الحياة كما يقول تسارا .

والعبور من الظاهرة الشعرية إلى الظاهرة الكونية يتم من خلال المقارنة  
مع التجليات الموازنة للظاهرة الأدبية والفنية ، ومن هذه الزاوية تطالعنا ،  
دون تكلف ، هذه التحليلات العميقة لبنية الرواية البوليسية ، أو بناء اللوحة  
المرسومة وموقع الإطار والعمق من الصورة ، أو تحليل التأثير الجمالى  
للمباني الأثرية ، وهى مفردات يستعان بها دائمًا لكى تعمق المحور  
الرئيسى للدراسة وهو « لغة الشعر » .

وإذا كان جون كوين قد اختار عينة الدراسة الإحصائية في القسم الأول «بناء لغة الشعر» من تسعة شعراء فرنسيين ينتمون إلى ثلاثة اتجاهات أدبية كبرى : الكلاسيكية ، الرومانتيكية، والرمزية، فإن منهج دراسته الذي يصل إلى عمق الظاهرة، يجعل من الممكن تعميم بعض نتائجها-على الأقل-على الآداب الأخرى، رغم الاختلاف الظاهري لسطح اللغات، وقد حاولنا اختبار هذا الفرض في ترجمة «بناء لغة الشعر» من خلال إثارة قضايا موازية لما يثيره المؤلف، تتصل بالشعر العربي في هوامش الترجمة، وإثارة تساؤلات كانت نواة لبعض أطروحات الباحثين في الشعر العربي بعد ظهور الترجمة .

وقد حاول القسم الثاني في « اللغة العليا » أن يوسع من دائرة النماذج التي يتناولها التحليل وفي هذا الإطار وردت نماذج من الشعر الإنجليزي والشعر الأسباني ، ثبتت معها صلابة النظرية وصلابيتها للامتداد .

إن ارتكاز المؤلف على أصول البلاغة والنحو ، والإفادة منها في معالجة ظواهر النص ، ومزجها بمعطيات فروع المعرفة الحديثة الأخرى ، يمكن أن يدفعنا إلى إعادة النظر في كثير من الكنوز المهملة في تراثنا البلاغي والنحوي ، والتي يجب أن تكون عنصراً أساسياً في ثقافة الناقد المعاصر الذي ينبغي عليه بدوره أن يقودها إلى التمازج مع فروع المعرفة الأخرى من أجل إضاءة أفضل للنص ، لا أن يهملها ويتجاهلها ويكتفى باتهامها بالجمود والعمق .

إن ذلك ما دفعنا في مواطن كثيرة من هوامش الترجمة ، إلى التذكير ، دون افتعال ، بالقضايا الموازية لما يثيره المؤلف في تراثنا البلاغي والنحوي طموحاً لتحريك سعي الدارسين إلى التفكير في نظرية « للشعرية العربية » تستفيد من تراثها كما تستفيد من الدراسات المعاصرة ، وتستعين بكل جانب على إضاءة الجانب الآخر .

وفى ضوء هذا يمكن تطوير إشاراتنا فى هوامش الترجمة إلى قضايا مثل وظائف النعت بين التحديد والتخصيص ، ووظائف أداة التعريف المتنوعة ، واقتران أسماء الذوات بالآلف واللام ، ودلالة ما يسمى بضمير الحال والشأن ، والوقوف أمام بنية صيغ التعجب وأسلوب القصر ، وطريقة معالجة البلاغيين العرب لأسلوب الخبر والإنشاء فى ضوء فكرة « النقيض المضاد » التى يتخذها المؤلف هنا أساساً من أسس نظريته ، والإشارة إلى تعبيرات الكناية فى اللغة المعاصرة ، وإمكانيات دراستها على ضوء فكرة « الشمولية » التى يتبناها المؤلف ، وغيرها من القضايا التى أشرنا إليها فى هوامش الترجمة .

بقى أن نقول إن جذة المجالات التى ارتادها المؤلف والطبيعة الدقيقة لبعض القضايا التى ناقشها ، تجعل من حق الكتاب على قارئه - وهو بالضرورة قارئ على درجة معينة من التخصص - أن يتأهب له بما تتطلبه مواجهة النص العميق الجاد ، وقد حاولت لغة الترجمة ما وسعها الجهد ، أن تمهد الطريق أمامه ، نشداناً لحوار جماعى مثمر ، تتشكل خطواته الأولى من خلال استقبال فردى يقظ ، يقود إلى الحد الضرورى من الإدراك المشترك ، وهو ركيزة كل نقاش علمى خلاق والله المستعان ،

**أحمد درويش**

القاهرة فى ٩ سبتمبر ١٩٩٥

---

مدخل

---

الشعر قوة ثانية للغة وطاقة سحر واقتنان ، وموضوع «علم الشعرية» هو الكشف عن أسرارها .

كل نظرية ترتكز علي مسلمات أولية تقوم عليها ومن المفيد أن توضح النظرية مسلماتها ، والمسلمة الأولى لبحثنا هذا تقوم علي افتراض وجود موضوعه، فإذا كان لكلمة «الشعر» معني، وإذا كان مفهومها يتضمن شيئاً قابلاً للتصور والامتداد أي إذا لم يكن هذا المفهوم يشير فقط إلي «كل» لا تتميز أجزاءه بشيء إلا بانتمائها إلي هذا الكل ، فإنه ينبغي إذن أن يتواجد هذا المفهوم في كل الموضوعات التي تشير إليها هذه الكلمة، وفي هذا الإطار يوجد تطابق في خاصة ما ، ويوجد فارق أو فروق تتسرب لكي نشف عن التنوع اللانهائي للنصوص ، وهدف علم الشعرية هو اكتشاف هذا الفرق أو تلك الفروق.

أما الخاصة الثابتة فيمكن أن نعطي لها اسماً، لقد عرف افلاطون الجمال بأنه «الشيء الذي تكون به الأشياء الجميلة جميلة»<sup>(1)</sup> وهو تعريف ليس حشواً إلا في ظاهر الأمر ، ما دام يطرح في الواقع جوهرًا مشتركاً تلتقي فيه كل العناصر الجميلة، إنه ينتزع الجمال عن النسبية ويمد موضوعاً خاصاً بطريقه الإحصاء كعلم ، وعلى نفس النمط صاع جاكويسون تعريفاً لمصطلح الأدبية، litterarite، ليقول : «إنها هي التي تجعل من إنتاج ما إنتاجاً أدبياً»<sup>(2)</sup> .

موضوعية علم الأدب إذن لم تعد متمثلة في تصنيف ألوان الإنتاج الفردية لكنها تتمثل في مجمل الإجراءات التي تنتظمها ، وإذن ، فإنه في داخل طبقات النصوص الأدبية ، نستطيع أن نصل إلي «طبقات صغرى»

(1) "Hippias Mageur" Œuvres Complètes, Période. I. p. 39 .

(2) يقول جاكويسون : «الشعر هو اللغة في وظيفتها الجمالية، وموضوع علم الأدب ليس الأدب وإنما هو الأدبية وهي التي تجعل من إنتاج ما ، إنتاجاً أدبياً» .

Questions de poétique. p. 15.

للتصوص يمكن أن نسميها «الشعرية» وإذا احتدنا دائما نموج(أفلاطون وجاكوبسون في التعريف) نقول إن «الشعرية» هي ما يجعل من نص ما ، نصا شعريا وتعريف كهذا يترك الباب مفتوحا في أمر العلاقة بين الأدبية والشعرية وهل الاختلاف بينهما اختلاف في الطبيعة أم هو اختلاف في الدرجة كما صنع فاليري عندما نظر إلي الشعر باعتباره «الجوهر النشط» لكل إنتاج أدبي». بقي بدهة أن نستدل علي ما يدخل تحت هذه الطبقة الصغرى أي أن نبحث عن معيار نظري صحيح قادر على أن يميز النصوص الشعرية من النصوص غير الشعرية ، لكن ينبغي هنا إلا نقع في حلقة مفرغة ، فإذا كان المعيار هو موضوع البحث ، فإنه يكون نقطة الوصول وليس نقطة البداية، وليس هناك علم يبدأ بتعريف موضوعه ، فلو أن علم الأحياء بدأ بالبحث عن معيار أكيد يحدد ما هي الحياة؟ لكان ما يزال عند نقطة طرح السؤال .

وإن فإنه ينبغي هنا اللجوء، سواء إلي حدسية التحليل ، أو إلي إجماع النوق العام الذي اقتطع من مجمل النتاج النصي الأدبي جانبا ثقافيا محددًا أعطاه اسم «الشعر» ، ويمكن أيضا أن نستعين بهذين المعيارين معا بحيث يراجع أحدهما الآخر ، ونحدد من خلال ذلك نقطة انطلاق مريحة.

.. لقد كان ر.كايوا R.Caillois يقول إن «الاعتقاد بوجود الأدب معناه أن تعتقد أنه رغم كل شيء يوجد شيء مشترك بين هوميرو ومالاميه وفي نفس المعني كتب ك - فارجا K.Varge «أن القارئ المعاصر للشعر يقدر في وقت واحد مالرب والوارد ، وهما يمثلان حالتين مختلفتين للشعر و هو يقرأهما بمتعة دون أن يشغل نفسه بالتحورات التاريخية<sup>(1)</sup> .

وعلي هذا الضوء يتحدد طرفان لجمع عينة استكشافية معقولة، لكن يمكن أن تكون أكثر تواضعا وتعتمد علي حقل أضيق ، مثلا حقل الشعرية

(1) les Constantes du poèmes. p. 2

الكبري للقرن التاسع عشر الفرنسي ، ولنقل ، هيجو ، ونيرفال، ويودير ، ورامبو وما لا رمية وأبولونير، بل إننا يمكن أن نضيق أكثر ونعتمد فقط علي ديوان «أزهار الشر» وهو نص يتم التمتع به شعريا منذ قرن ونصف، باعتباره نمطا لذلك اللون من الحب الذي هو القراءة الشعرية، وأي دراسة تضع في اعتبارها خصائص الشاعر لهذا النص، لا نعتقد أنها ستفقت منها خصائص الشاعر بعامة.

إنني اعترف أنني حاولت أن أجعل الدراسة التحليلية تنطلق من بيت شعري واحد، ولو كنت فعلت هذا لكنت اخترت بيت مالرميه الجليل:

... والصمت القاحل والليل الثقيل

لكن ينبغي أن يعرف الإنسان كيف يقاوم محاولة كهذه.

ولكي نحسم المناقشة بسرعة، أقول إن الدراسة الحالية هدفها الوحيد أن تجعل موضوع بحثها هو شاعرية النصوص التي تستشهد بها وعلي القارئ أن يحدد ما إذا كانت هذه النصوص ممثلة لما تعودنا أن نطلق عليه اسم الشعر.

لقد تغير الشعر بون شك في العصر الحالي، والبعض يؤكد أن الشعر منذ «رامبو» لم يعد غنائيا وإنما أصبح «نقديا» ، وإذا كان هذا صحيحا فإن النظرية المطروحة هنا سوف تقنع بمناقشة الشعر الغنائي ، الذي يعد أكثر ألوان الشعر شاعرية، وعلي كل حال فليس من المعيب أن يحتفظ الإنسان بمسافة بينه وبين موضوعه، لقد كان فاليري يقول عبارة أخذها عنه سارتر «أن تعرف شيئا معناه أن لا تكون أنت إياه» ونحن نعيش المعاصرة ومن أجل هذا فمن الصعب علينا أن نراها كما هي . ومن ناحية ثانية فإذا كان الفرق في العصور الكلاسيكية واضحا بين الشعر و اللأ شعر فإنه يجتج اليوم إلي التلاشي، فإذا كانت أعمال مثل «مقال في المنهج» قد خلّت من الصورة والمجازات ، فلم يعد الأمر كذلك اليوم ، وإذا أخذنا عملا معاصرا

مثل «الكلمات والأشياء» لفوكول وهو عمل تبدو وجهته العلمية مؤكدة، فإننا سنجد شيوع الصور منذ الفقرة الأولى ، مثل «الحرص الثابت» ، «الاختفائية الواضحة» ، «مرأة أسفة» ... إلخ والاقتراب من حدود الشعر هنا له دلالة كبيرة وينبغي أن نعود إلي هذه النقطة، لكننا نسجل فقط هنا أنه أصبح أكثر صعوبة تطبيق منهج مقارن بين مستويين من اللغة يحاول أحدهما أن يتشرب الآخر. وهناك أيضا حالات تقع على الحدود ، فكيف نصنف أعمال بروس وكافكا ، رواية أم قصيدة؟ لكن كل قاعدة تصنيفية تعرف الشواذ ، فالواقع هو اتصال تحاول اللغة أن ترصد حدود مراحلها، والمنهج إذن يتطلب أن نختبر مراكز التحورات في الطبقة التي نطرحها للبحث لكي ندرس علي أثر ذلك الحالات الهامشية في ضوء التشابهات والفروق التي تنجم عن دراسة النماذج النمطية، وهناك في النهاية حالات متطرفة، فلقد كان نوفاليس ومالرميه يريان أن في حروف الأبجدية شعرا ، لكننا هنا أمام لون من التصور الصوفي سوف يكون من الناحية المنهجية علي قدر ضئيل من المعقولية لو بدأنا به .

أن البحث عن نقطه بداية استكشافية مريحة ، شيء أساسي لكل بحث، يتقدم كبحتنا هذا في أرض لم تكد تعيد ، وحين يتم تصور المنهج فلا بد من عرضه علي نصوص من غير عينته لنري إن كان صالحا للتطبيق عليها ، فإذا لم يستجب لها فلا بد من تعديله قليلا حتي يثبت استجابته ، فإذا استحال ذلك فينبغي التخلي عنه .

\* \* \*

أن مجمل النظريات الشعرية المعروفة حتي الآن ترتكز علي فرضية مشتركة فهي تختلف منذ أقدم العصور تبعا لتركيزها علي المحتوي أو الشكل، لكنها في الحالتين تلتقي حول ملمح أساسي يتمثل في مقابلة الشعر للشعر (أو النثر) وهو معيار كمي محض، فالشعر ليس «شيئا آخر» غير

النثر إنه شيء «مضاف إلي» .. .. وقد أوضح بارت هذا التصور الذي نقده من خلال هذه المعادلة :

الشعر = النثر + أ + ب + ج<sup>(1)</sup> وكان فاليري من قبل قد أوضح جيداً وجهة النظر هذه حين قال «لكن عن أي شيء يتحدثون عندما يتحدثون عن الشعر؟ يدهشني ألا يكون حديثهم عن مجال من مجالات فضولنا في إطاره يزداد إهمال الأشياء ذاتها ، ماذا يصنعون ؟ انهم يعالجون القصيدة كما لو أنها يمكن أن تجزأ إلي خطاب نثري» كاف ومستقل بذاته « ومن ناحية ثانية فهناك « قطعاه خاصة من الموسيقى» تقترب إلي حد ما من الموسيقي بمعناها الخالص .. أما الخطاب النثري فهم يعتبرونه أنه يمكن أن يجزأ من ناحية إلي نصوص صغيرة ( يمكن أن يختصر كل منها أحيانا في كلمة واحدة أو عنوان ) ومن ناحية أخرى كمية أيا كانت من المكملات الإضافية مثل المحسنات والصور والمجازات والنوع<sup>(2)</sup> الخ.

والتعريف الذي تعطيه البلاغة القديمة (لهذا اللون) هو مطابق تماما للنزعة التي ينتقدها فاليري حيث يقول: «لا شيء إلا الخيال والصيغة البليغة في قالب موسيقي» والنظريات تختلف فقط من حيث «نوع الشيء» الذي يضاف إلي النثر لكي يعد شعرا سواء إلي جانب الدال أو المدلول اللغوي.

ووجهة النظر الأولى يطلق عليها تقليديا اسم «الشكلية» والمصطلح غامض مادامت كلمة الشكل لا تقابل بالضرورة كلمة المعنى كما هي ، وسوف نري أنه يوجد ما يسمى «شكل المعنى» لكننا يمكن أن نحفظ بالمصطلح كما هو في شكله المحدود والذي يعد نقطة انطلاقه، وتصور كهذا له وجهة متوقعة بداهة، ولقد وصف الشعر تقليديا بأنه فن النظم وأن النظم هو مجموعة من القيود الإضافية تطبق للوهله الأولى علي الشكل فقط.

(1) le degre zero de l'écriture . p . 39

(2) Questions de la poesie Œuvre pléiade. 1. p. 128

ووجهة النظر هذه غير قابلة للتسليم بها ، وقد أصبحت اليوم مرفوضة، لكن نظرية جاكوبسون لم تصنع شيئاً إطلافاً غير توسيع نمط قيود النظم فجعلتها تمتد علي مستويين تركيبين ودلالي، والأخذ بمبدأ «إسقاط محور المتشابهات علي محور المتناسقات» يوسع إلي ثلاثة مستويات ، التكرار الشكلي الذي كانت تحصره قواعد النظم في المستوي الصوتي وما يمكن أن نسميه بالمعني ليس متأثراً بالدرجة الأولى بإضافة قواعد «المتشابهات» وهي إضافات يمكن تفسيرها في مجال النثر ، ولنأخذ واحداً من أمثله:

١- مخلوف مخيف .

٢-مخلوف مرعب<sup>(١)</sup> .

فهناك تعادل معنوي بين المثالين ، ولكن الأول يضاف إليه بناء صوتي ترددي لا يوجد في الثاني . يمكن هنا أن توجد المعادلة التي تتحدث عن :

النثر + س

أو التي تري أن الشعر ليس إلا (+) بناء إضافيا من نوع ما أو أنه تقنين سام للغة الجارية، وهي من بعض الزوايا شكل إضافي «والظاهرة التي نصفها هنا هي ظاهرة «ملائمة» من الناحية الشعرية . وسوف نعيد تناولها وفق تصورنا لكن علي أنها لحظة من لحظات إجراءات التحويل البنائي، لكن جاكوبسون وتلامذته عاملوها علي أنها مكون جوهري، ومن هنا ظلت النظرة عندهم شكلية، ولم تخرج عن إطار المبادئ العامة للشكليين ، لقد جعلوا من النص الشعري ، لونا من اللعب بالكلمات ، وجعلوه موضوعاً لغويا جميلاً موجهاً بالدرجة الأولى ليرضي حاجات المتخصصين .

(١) المثالان في الأصل الفرنسي هما :

1- Affreux Alfred.

2- Horible Alfred.

وقد غيرنا المثالين إلي ما يحقق معنى التجانس الصوتي في العربية ( المترجم ) .

إن المنظور المعاصر والذي هو إرث لنظريات دي سوسير التجنيسية، يلعب علي وجهي الرمز في وقت واحد، فهو رغم كل شيء يمكن أن يرتبط بالشكليين انطلاقاً من لجوئه إلي فصل الدال عن المدلول ، لكن تحديد الانتماء قليل الأهمية والذي يهمننا هنا هو أن هذا المنظور بدوره لايري في الشعر إلا ملمحاً إضافي. إذا كان أمامنا نص ينسب إلى «سبيون» scipion<sup>(٥)</sup> فإننا نقرأه تحت تأثير اسم «سبيون» وفي هذه الحالة فإننا نجد معنا رمزاً إضافياً يجعل النص موضوع القراءة حصداً للغة مزبوجة أو خاضعا لتفسير فوقي للرمز (sur - codé) أي أن هناك شيئاً إضافياً ما (وهذا لا يعني أن هذه الظاهرة لاوجود لها ، ولكننا فقط نطرحها الآن كمسألة).

هناك أيضاً نظريات تبحث عن الشعاعية داخل المحتوى ، وهذه النظريات لا تري عموماً في المعني الشعري خاصة سيمانتيكية، أو معني نوعياً مختلفاً، لكنها تري فيه فقط زيادة في المعني، أما التفسيرات النفسية والماركسية للإلهام الشعري فهي تظل عند فكرة اللغة المزبوجة فهناك معني ظاهري ومعني خفي هو الذي تتم الإحالة إليه قصداً أو لا شعورياً من خلال تأويل رمزي تتولي القراءة إعطاء مفاتيحه وهذا المفتاح هو ما يعطي للنص شاعريته.

والموقف هنا لم يعد موقف «ما فوق الشكل» وإنما أصبح موقف «ما فوق المعني» ويظل الفرق بين الحالتين فرقاً نوعياً.

أما نظرية تعدد المعاني polysemique- وهي نظرية ذائعة الآن - فإنها تختلف عما سبق ، ويكمن هذا الاختلاف في أنها لا تعترف بطبقات المعني ، وإن كانت تعترف بتعددده، ومن هنا فإن القيمة التي يعطيها التفسير الفرويدي أو الماركسي «للمعني الثاني» تختفي هنا ، والتعددية - أو حتي اللا نهائية-

---

\* أدب روماني قديم في القرن الثاني قبل الميلاد ( المترجم).

للقرارات المختلفة تشكل الملمح الملائم ، فالكم وليس الكيف في المعنى هو الذي يشكل ملمح الشاعرية .

هناك نظرية أخرى تسمى نظرية «الرمزية الصوتية» وهي نظرية أسالت وستسيل كثيراً من المداد وهي تحظي دائماً برضا الشعراء ، وأن كان هذا لا يقدم دليلاً على شرعيتها لكنه على الأقل يقدم مؤشراً ، وستتاح لنا الفرصة للعودة إليها ، لكنني أود أن أذكر فقط هنا ، بأنه لكي تشير إلي الملمح الوحيد والأساسي في الشاعرية فإنك تظل خاضعاً لمنظور كمي، وتشابه خطتي الدال والمدلول ، لا يصنع إلا أنه يضيف إلي اللغة غير الشعرية تعريفاً إضافياً ، فالشاعرية تغنيها لكنها لا تحولها ، ومن هنا فإن الشعر يبقى شيئاً «إضافياً» وليس شيئاً « آخر».

\*\*\*

إن هذه الدراسة تأتي تالية لدراسة أخرى<sup>(١)</sup> حاولت في وقت واحد أن تتعمق الظاهرة وتحاول البحث عن نظام لها . وأنا سأحاول من خلال التذكير بأساسيات الدراسة الأولى أن أجيب عن بعض الاعتراضات التي أثرت حولها .

على العكس من النظريات السابقة صنفت الدراسة اللغسة الشعرية لبااعتبارها «رمزاً فوقياً» ( sur - code ) «ولكن بااعتبارها «مضادة للرمز» (anti - code).

وعرفت الشاعرية من خلال التصويرية ، والصورة ذاتها تكون سياقاً يتشكل في مرحلتين يمكن أن توصف المرحلة الأولى منهما بأنها «مجاورة» بالقياس إلي اللغة العادية.

(١) الإشارة إلى كتاب «بنا - لغة الشعر» وقد ترجمناه إلى العربية ( المترجم).

وأود أن أذكر أولاً : بأن المصطلح «مجاوزه» «ecart» وتحول deviation يشكلان مرادفًا لما يسميه النحو التحويلي agrammaticalite غير قاعدي ومن ثم فإن من التناقض أن يحظي مصطلح «المجاوزه» بنقد أفلت منه مرادفه<sup>(١)</sup> هل هو مصطلح يجنح إلي التبسيط؟ إنني بعيد عن إنكار مسألة التبسيط بالمعنى الذي أعطاه جمسليف لهذه الكلمة ، لكن لماذا يهاجم مصطلح المجاوزه من خلال التبسيط أكثر مما تهاجم المصطلحات المعادلة له ؟ أعتزف بأنني عاجز عن الإجابة عن هذا السؤال .

إن تعريف الصورة علي أنها لون من المجاوزه يعود إلي أرسطو<sup>(٢)</sup>، وهو تعريف ظل يجتاز القرون<sup>(٣)</sup> لكن لم يكن من الممكن إعادة تناوله إلا بعد ازاحة غموض هائل<sup>(٤)</sup> ، فالبلاغة في الواقع تفرق بين لونين من الصورة تبعاً لتغيير المعنى tropes أوعدم تغييره non-tropes، وهنا توجد ازواجية زائفة قادت إلي التفرقة بين لونين من المجاوزه، مجاوزه جذرية paradigmatique ومجاوزه تركيبية Syntagmatique، والواقع أن كل مجاوزه لا يمكن إلا أن تكون مجاوزه تركيبية ولا تتشكل إلا انطلاقاً من التطبيق «غير العادي» للقواعد المنسقة للوحدات اللغوية، والمجاز الذي يغير المعنى ليس مجاوزه ولكنه اختزال للمجاوزه، وهو من هذه الزاوية يدخل في كل أنواع الصورة، ويظهر هذا عندما نميز بين مرحلتين في سياق الصورة: (١) موقع المجاوزه (٢) اختزال المجاوزه<sup>(٥)</sup>

(١) تودورف هاجم مصطلح المجاوزه متحدثاً عن «أحابل سحرية» راجعاً به كما يقول إلي نوع قديم من الغموض يظل الأدب يقتضاه موضوعاً غير قابل للمعرفة

Communications . 1970, 16,p.27

(٢) الخطابة ١٤٥٨، ٢٣، ١٤٥٨، ٣.

(٣) يمكن أن نجد عرضاً ممتازاً للمراحل الأساسية إلي مر بها في كتاب . ب. ريكور Ricoeur « الاستعارة الحسية » ١٩٧٥ .

(٤) تبعاً لمصطلحات فونتانني ، انظر ص ١٩ .

(٥) لتطوير هذه الفكرة انظر مقالتي : نظرية الصورة .

Theorie de la figure

Communication 1970, p. 21

، في التحليل الكلاسيكي لعبارة مثل : الإنسان ذئب للإنسان ، لا بد أن نفرق بين (١) عدم التوافق المعنوي بين الذئب والإنسان (٢) العودة إلي التوافق من خلال إحلال «شرس» مكان «إنسان» .

لكن السؤال يطرح هنا : لماذا الصورة إذن؟ لماذا نقول «ذئب» إذا أردنا أن نقول «شرس» وهو سؤال أساسي لم تجب عليه البلاغة أبداً، وهو سؤال تحاول هذه الدراسة كلها أن تجيب عليه وتجعل هذه المحاولة هدفها الوحيد.

لكن المجاوزة خروج يفترض وجود «المعدل» وهي نقطة أثارت كثيراً من التحفظات . ولا بد أولاً من إزاحة اللبس الذي يوجد بسهولة بين المعدلية Normativite والطبيعية normativisme ، فهناك دون شك معدلات لغوية ، ويمكن أن نذهب إلي أبعد من هذا ونطمح إلي القول بأن اللغة كلها هي نظام معدلات ، وليس لها وجود آخر غير ما تعطيه إياها «قواعدها الجوهرية» التي يكن أن تقابلها «القواعد المعيارية» وهي القواعد التي تحكم التصورات المسبقة للغة، علي حين تتولي القواعد الجوهرية خلق الموضوعات التي تقننها<sup>(١)</sup> ، هذه إذن قواعد اللعبة والمقارنة مع قواعد لعبة الشطرنج التي أقامها دي سوسير في هذا المجال مقارنة ذات مغزي .

إن لعبة الشطرنج ليس لها وجود «لملموس» إنها ليست إلا موضوعاً مجرداً لا وجود له إلا بدءاً من قواعد تنظمه ، وأن تلعب الشطرنج معناه أن تضع هذه القواعد موضع التطبيق، وكذلك الشأن في الكلام فهو في الواقع بلورة تصورات قواعد اللغة ، والفرق يكمن في أنه لا يوجد هنا «مخالفات» لقواعد لعبة الشطرنج، علي حين توجد مخالفات لقواعد لعبة اللغة وهي مخالفات تكثر في الواقع في لغة الكلام المتداولة، لكننا أحياناً يمكن أن ننع

(١) التفريق بين هذين النوعين من القواعد يعود إلي ج سيارل searle في كتابه les actes de langage, p.47.

في أخطاء ونحن نعرف أنها أخطاء ، والمقارنة سوف تكون أفضل مع لعبة مثل كرة القدم حيث ينبغي أن يوجد حكم ليراقب الأخطاء التي يقع فيها اللاعبون ، وهذا لا يمنع اللاعبين من الاعتراف بشرعية القواعد التي خرجوا عليها ، وكذلك المتكلمون يقعون في أخطاء ويعرفون كيف يعترفون بها استجابة لهذه المعرفة الضمنية للقانون اللغوي الذي يسميه شومسكي «الأهلية» competence، وهذه القواعد لأنها ضمنية، فهي أكثر طواعية من قواعد لعبة القدم التي تأخذ شكل النصوص القانونية، لكنها ليست أقل وجوداً منها<sup>(١)</sup> ، ويمكن للمقارنة أن تستمر ، ففي الحالتين توجد أخطاء أقل خطورة من الأخرى، وهذا يقودنا إلى مسألة «درجات التقعيد» ويقودنا نسبياً إلى «درجات المجاوزة» ، لكن «معدلية» اللغة لا تتضمن أي حكم، بطبيعتها<sup>(٢)</sup> (أو تميزها) ولا تتصل بمسألة احترام القواعد وكل شيء يتوقف على وظيفة اللغة.

والذي أريد بالتحديد أن أريه هو أن الوظيفة الشعرية لا تسمح فقط بل إنها أيضاً تحتم التحول السيمانتيكي عن معدله ، واللغة «العادية» ليست إذن لغة «مثالية» بل الأمر على العكس، مادام علي أنقاضها يقوم ما أسماه مالارميه «باللغة العليا».

إن الحدس اللغوي للاستخدام هو المعيار الوحيد المقبول ، وأي قارئ فرنسي لا يتردد في أن يعترف بأن العبارات التالية خروج علي المؤلف ، فعندما يقول بلزاك : « Attieu montane » وهو يعني «وداعا يا سيدتي» أو يقول : est parti papa وهو يعني «لقد خرج » ، يكون تعبيره خروجاً علي

(١) المقارنة لا تكون كاملة ، إلا إذا أضيف إليها «عصر زمني» حيث تبدو قوانين لعبة كرة القدم ثابتة، على حين تتغير قوانين اللغة كل فترة .

(٢) أجاب شومسكي بدقه على الملاحظات التي وجهت إلى « الطبيعة أو التميز» بأنه لا مجال لتعديل أو منع الجمل المتجاوزة - انظر :

some methodological remarks on generative grammar. .word 17. 1961

المالكوف في حين أن عبارة a dieu madame وعبارة papa est parti هي النمط  
المالكوف.

والخروج علي المالكوف يتم هنا حقيقة علي المستوي الصوتي والمعنوي  
للغة وهي مستويات مقعدة بدقة. أما أخطاء النطق والقواعد فيتم بجلاء  
مراقبتها في سبيل الأداء الصحيح للغة خاصة عند الأطفال ، لكن الأمور  
تبدو أكثر صعوبة عندما تقترب من المستوي السيمانتيكي ، ويطرح التساؤل:  
هل للقواعد التركيبية قوة جوهريّة علي نفس المستوي؟

#### لنقارن بين هذه الأمثلة الثلاثة:

١- زوج خالتي أعزب.

٢- زوج خالتي من ذهب.

٣- زوج خالتي من سكان المريخ.

أن الأمثلة الثلاثة تبدو غريبة علي نحو أو آخر ، وتبدو كذلك قابلة للون  
من التفسير المجازي من خلال إحلال «صورة» بدلا من المعني الأصلي أو  
«الصرفي» ، وهذا التساؤل (بين «الصورة» و«المعني الأصلي» ) يطرح  
مشكلة تعد أساسية في نظرية الصورة ، وسوف نعود إلي هذه النقطة  
بالتفصيل ولنحاول تصور الأمثلة الآن بالمعني المجازي:

١- يمكن أن يكون ماتريد أن تقوله الجملة هو أن زوج خالتي ينتهز فرصة  
غياب زوجته لكي يعيش حياة رجل أعزب.

٢- أنه رجل طيب كريم خدوم .

هذان التفسيران ليسا بدهيين ، لكن الذي ليس موضع جدل. هو أن أيا  
من المثالين لا يمكن تفسيره تفسيراً حرفياً خارج السياق، علي العكس من  
المثال (رقم ٣ : فهناك تفسيران حرفيان محتملان له ، الأول : أن يكون  
المتلقي يعتقد بوجود سكان في المريخ وفي أن أحدهم يمكن أن يكون قد نزل

إلي الأرض لكي يتزوج خالتي ، والتفسير الثاني: مجازي إذا كان المتلقي يعرف أنه لا يوجد سكان في المريخ وأنه تبعاً لذلك ينبغي أن يكون معني العبارة أن زوج خالتي رجل غريب إلي حد ما.

وإن فالأمثلة الثلاثة فيها لون من «التحول» في المعني ، ولكن درجته تختلف من مثال لآخر.

١- في المثال الأول، يحدث اختراق لاشك فيه لقاعدة سيميانتية : فمعني المبتدأ مضاد لمعني الخبر فتعريف «الأعزب» باعتباره «الشخص غير المتزوج» وتعريف «زوج» بأنه «الشخص المتزوج» يجعل الجملة تقودنا إلي تناقض بين مبتدأها وخبرها . يمكن هنا أن تعد «المجاورة السيميانتية» مجاورة « للمنطق» أيضاً.

٢- في حالة المثال رقم ٢ ، تبدو القضية أقل حدة ، فإنه في الواقع لا يمكن أن يقال إن المبتدأ مضاد للخبر ، مادام تعريف كلمة «زوج» لا يدخل فيها «المعدن» الذي صنع الزوج منه، وإنما يمكن هنا استدعاء قاعدة «التصنيف المختار» التي نادي بها كل من «كاتز» و«فوبور»<sup>(١)</sup> ومن خلالها يلاحظ أن «زوج» تحمل الملمح السيميانتية الملزم (+حي) بينما كلمة «من ذهب» تحمل الملمح السياقي (+حي) ، فإذا دخل هذان الملمحان في الوصف السيميانتية للكلمتين ، فإن من الممكن أن تكون العلاقة بينهما «غير ملائم» تبعاً لقواعد اللغة.

أما بالنسبة للمثال رقم (٣) فإنه يمكن أن نختار بين تفسيرين ، لكن هذا الاختيار لا يتعلق بأي قاعدة جوهريّة في اللغة ، ويتصل فقط بما يمكن أن يسمى بالمعرفة الموسوعية للقارئ ، وأذن فهناك فرق لا شك فيه بين هذه الأنماط الثلاثة ، لكن هذا الفرق له طبيعة خاصة ، من الصعب أن نتجاوزها

(1) the Structure of a semantic theory, 1963, p. 170-210.

الآن، فالمناقشة حول المشكلة مطروحة معنا ولم تحل بعد<sup>(١)</sup>.

لكن هناك شيئاً يبقي بديهياً مع ذلك ، وينبغي أن نلاحظه بشدة، وهو أن أي نظرية سيمانتية لا يمكن أن تكتسب شرعيتها إلا إذا وضعت في اعتبارها حدسنا اللغوي فليست النظرية هي التي ينبغي أن تقول للمتكلم هل حدث خروج هنا أم لا ، ولكن المتكلم هو الذي يقول ذلك للنظرية.

فمهمة النظرية ليست توضيح أي التعبيرات يعدخروجاً، لكن مهمتها أن تقول لماذا هو كذلك ، فمعرفة المجاوزة هنا تسبق معرفة القاعدة ، وفي انتظار توضيح القاعدة فإن المتكلم له الحق في أن يعد ألواناً من التعبيرات الشعرية في إطار المجاوزات السيمانتية مثل :

الظلام المضيء \*\*\*\* كورني

الصلوات الزرقاء \*\*\*\* مالارميه.

السماك المغني \*\*\*\* رامبو.

وسوف تلتقي هذه التعبيرات مع الأنماط الثلاثة للمجاوزة التي ذكرناها:

\* المجاوزة المنطقية.

\* المجاوزة السيمانتية.

\* المجاوزة الموسوعية.

لقد أمكن حقا معارضة فكرة «التقعيدية» التي تفترض وجود متكلم مثالي، لكن هناك «مثالية» ضرورية في كل ألوان البحوث، حتى في بحوث

(١) التفرقة بين هذه الأمثلة الثلاثة يذكر بالتميز القديم بين «الحكم المنطقي» و«الحكم النحوي» انظر: Quine. TWO dogmas of empiricism

علوم الطبيعة ، فليست هناك دراسة تستطيع وصف المجسمات مالم تضع في حساباتها قوانين «كبلر»<sup>(١)</sup> ، وفي القضية التي تشغلنا لا تبدو المثالية كثيرة بل أن ألوان الخروج التي نعرض لها ، يمكن لأي متكلم من أبناء اللغة الأصليين أن يدرك أنها خروج «بشروط ألا يكون أميا أو سييء النية.

وبالإضافة إلي ذلك فإن ألوان المجاوزات التي حللناها في «بناء لغة الشعر» أيا كان مستواها الصوتي أو النحوي أو الدلالي، تنتمي إلي نفس طبقة «الخروج» التي أشرنا إليها هنا، فالقافية غير الملائمة ، والقلب .. ألخ تنتمي إلي طبقة المجاوزات «الداخلية» باعتبارها جزءا من المقولة وهذه المجاوزات في جملتها تقابلها طائفتان أخريان من المجاوزات باعتبار العلاقة مع المقولة ذاتها، وهاتان الطائفتان يمكن أن يتقابلا فيما بينهما كلونين من المجاوزة ، أحدهما مجاوزة بالزيادة والآخر مجاوزة بالنقص.

#### ولنأخذ في الاعتبار جملة مثل:

زوج خالتي رجل.

فهذه الجملة لاغبار عليها من الناحية اللغوية البحتة ، فهي لا تخترق لاقواعد الملازمة ولا الاختيار ولا المعرفة الموسوعية، ومع ذلك فإنها تبدو «جملة غريبة» فهي جملة لا يتوقع الإنسان أن يلتقي بها في سياق عادي ، أو علي الأقل في خطاب وظيفته الإعلام أو التعليم ، وهذا في الواقع هو ما يجعلها غريبة، إنها لا تحمل أي درجة «تليغية» من درجات الإخبار مادام مفهوم الخبر « رجل » متضمنا داخل مفهوم المبتدأ «زوج» وهناك قانون غير مدون يمكن أن نسميه «قانون إضافة المعلومة» «تم» الخروج عليه هنا، إن هناك قدراً من «الاطناب» يسمح به في العبارة ، بل تتطلبه ولكنه ليس

(١) جون كبلر ، عالم الماني (١٥٧١-١٦٣٠) أول من قدم دراسة دقيقة عن المربع . وكانت دارساته في الجاذبية هي التي مهدت الطريق أمام نيوتن لاستخلاص قانون الجاذبية الشهير - (المترجم)

الإطناب الكلي الذي يجعلها غير مفيدة، ويمكن هنا أن نميز بين «الاطناب الداخلي» كالعبارة التي أوردناها «و» الإطناب الخارجي «عندما تكون للمقولة حقيقة بدهية مثل أن تقول  $4=2+2$  أو الأرض كروية ، في سياق خطاب ندرك أن المتلقي له مدرك لهذه الأشياء ، واللغة الشعرية مليئة بهذا اللون من الإطناب الداخلي والخارجي.

قال لي إن الليل مظلم «هيجو».

$$2 + 2 = 4 \text{ «بريثير»}$$

وفي الحقيقة ، فإننا سوف نري أننا يمكن أن نعتبر «الخطاب الشعري» كله اطناباً كبيراً ، وترديداً متصلاً.

تبقى الطائفة الثالثة، وربما كانت أقواها ، وهي طائفة «الإيجاز» إنها مجاوزة بالنقص، إنها مجاوزة لا من خلال «الإفراط» كما كان الشأن في الإطناب ، ولكن من خلال «التفريط» كما تقول :

**زوج خالتي هو.....**

فالنقاط التي وضعت علي السطر توضح أن الجملة لم تتم ، لكن نقصان الجملة هنا مرتبط بنقصان بنائها النحوي ، فالضمير المنفصل «هو» يتطلب خبراً له وهو مفتقد هنا في السياق<sup>(١)</sup> ، وهذا الغياب النحوي لبعض العناصر هو ما ترجع إليه البلاغة في بعض صورها تحت اسم «الحذف» ، لكن التحليل يظهر غالباً، وجود علاقة بين المجاوزة النحوية والمجاوزة الدلالية، كما هي الحالة هنا ، ولنقارن بين جملتين مثل:

Le mari de ma tante est un..

(١) العبارة في الأصل الفرنسي هي

ومن ثم فالعنصر النحوي الغائب ، هو الكلمة الواردة بعد أداة التكبير ، وقد عدلنا السياق ليلائم العنصر المفتقد في الجملة العربية .. (المترجم).

١- قيصر قُتل.

٢- بطرس قُتل ....

فسوف نلاحظ أن الجملة الأولى مكتملة من الناحية النحوية ، علي حين أن الثانية ليست كذلك، مع أنهما متعادلتان من وجهة نظر العناصر الدلالية ، فالجملة تحدد من الناحية الدلالية باعتبارها مقولة تحمل معني كاملا في ذاته، لكن المعني هنا في الجملتين غير كامل إذا أخذنا في الحسبان أن الجملة الأولى ينقصها الفاعل والجملة الثانية ينقصها المفعول به ، وإذا كانت اللغة تلزم وجود المفعول به فإنه يبدو أنها ينبغي أن تفعل بالأحري الشيء نفسه مع الفاعل وإذا وضعنا الجملة في صيغة المبني للمعلوم فإنها تعطينا:

(١) .....قتل قيصر ، حيث نجد نقصاً واضحاً، ويمكن أن يجاب بأن

الصيغة التي معنا هي تحويل لصيغة:

قيصر قتل علي يد أحد الناس.

لكننا يمكن أن نقول نفس الشيء بالنسبة للجملة الثانية:

بطرس قتل أحد الناس.

ومن ثم فإنه يمكن الحديث عن قاعدة رئيسية بالنسبة للمكملات ، تلزم المتكلم أن يمدنا بكل المعلومات الملائمة ، أي أن تكون الجملة مجيبة عن كل التساؤلات الملائمة : مَنْ ، لماذا ، كيف ، ألخ ، وهذه المشكلة التي كان قد أشار إليها من قبل أرسطو ، شديدة التعقيد ، ولن أشير هنا إلا عرضاً لمسألة تتعلق بالرواية البوليسية حيث نجد المجاوزة من خلال «الحذف الدلالي» هي الصورة الغالبة إن لم تكن الصورة الوحيدة.

يبقي أيضاً ألوان من المجاوزات لا تخطئها العين لكن علاقتها مع

القاعدة التي تنتمي إليها لا تظهر بوضوح ، ولنقارن مثلا بين هذين المثالين:

١- اثنان من رواد الفضاء الأمريكيين يهبطان فوق القمر.

٢- اثنان من رواد الفضاء الشقر يهبطان فوق القمر.

ولنفترض وضع كل منهما عنوانا لاحدي الصحف ، وسوف نجد فرقا ظاهراً فالأول يبدو طبيعياً ، والثاني لا يبدو طبيعياً أو يبدو أقل من ذلك بكثير ، ما السبب في ذلك ؟ الإجابة الديدية ، التي سيجاب بها ، هي أن المهم عندنا هو معرفة جنسية رواد الفضاء ، وفي المقابل فليس المهم معرفة لون شعرهم ، لكن كيف نحدد «المهم» في مجال المعلومة، وما المعيار الذي يقاس به ؟ ومع ذلك ، فإنه في سياق الأحاديث اليومية يلاحظ التركيز علي ملمح الأهمية، كما يظهر ذلك التعبير الشائع «وما أهمية ذلك؟» أو «أنني لا أري فائدة لما تقول» وهي تعابير تؤكد بالتحديد وجود «درجة الصفر» في الملمح الذي نشير إليه، والمجاوزات التي تنتمي إلي هذا النوع في الشعر كثيرة جداً، ولنأخذ علي ذلك مثلاً من السونيتا المشهورة «القاتحون» لهيرديا<sup>(١)</sup>.

يالها من مراكب طائفة بيضاء منحيات للأمام

كن ينظرن وهن يصعدن إلي سماء مجهولة

من قاع المحيط ومن نجوم جديدة

فاللون الأبيض في المراكب ، يذكرنا إلي حد ما باللون الأشقر لرواد الفضاء ومع ذلك فإنه يكفي أن تحذف هذه الصفة لتضعف إلي حد بعيد شاعرية البيت الذي توجد فيه، كما لو أن المعني الشعري للبيت متعلق باللامعني الإخباري للصيغة.

والي نفس الحالة تنتمي أبيات أبولونيير:

(١) هيرديا Heredia شاعر فرنسي (١٨٤٢-١٩٠٥) له ديوان شهر بعنوان سونيتات باريسية (الفرجم)

لقد مضيت إلي شاطئ السين تحت إبطى كتاب قديم  
والنهر مثل ألمي يتدفق ولا ينضب  
فما الذي جعل الكتاب يأتي إلي هنا ؟ ولماذا هو قديم ؟ ومع ذلك فلو  
حذفناه.....

إن الأمر لم ينته ، فإن كل ألوان طبقات الخروج والمجاورة التي  
اختيرناها تنتمي إلي لون معين من الخطاب يتميز بنفس القوة.

وهي قوة تتصل بطبيعة لون من المقولات «الجوهرية» التي لا تطمع إلا  
أن تصف حالة الأشياء في مقابل مقولات عرضية performatif تجمع الحدث  
الذي تصفه مثل النظام ، الوعد ، الطلب... ألخ وأذن فإن هذا النمط  
من المقولات له قواعد استعماله الخاصة والتي تدعي «  
felicity Condition»

ومنها تبدأ سلسلة كاملة من التجاوزات الممكنة (١).

وينبغي في النهاية أن نميز مجموعة من الرموز الفرعية sous-codes في  
داخل الرموز ذاتها، فاللغة المنطوقة ليس لها نفس قواعد اللغة الشفهية وهو  
ما يوضح خصائص الخروج في صيغة الماضي المركب في رواية «الغريب»  
لالبيركامي وهو لون من القص يقابله عادة استخدام الماضي البسيط،  
ويمكن من خلال هذا المنظور ذاته إعطاء لون من القانونية للنقطة التي  
منعها ريفاتير. Riffater فيما أسما «المعدل السياقي» أي معدل «نمط  
تعبيري»، يغري شيوعه في نص ما، علي اعتبار النمط العادي بالنسبة له  
خروج وقد استشهد ريفاتير على هذه القضية بهذه القصيدة لتارديو tardieu.

(١) لقد أحصي ج. سبارل تسع قواعد لحالة «الوعد» - المرجع السابق، ص ٩٨.

- . المرأة التي رأيت
- . واليد التي مددت .
- . والقبلة التي أخذتها .

حيث تبدو صيغة البيت الأخير ( المتصلة بضمير الموصول العائد )  
خروجاً بالقياس إلى سلسلة الأفعال التي حذف منها العائد من قبل<sup>(١)</sup> .

وخلاصة القول أنه توجد قواعد متعددة ومختلفة للغة واكتشافها هو  
مهمة علم اللغة ، لكن علم الشعر لا يمكنه الانتظار حتي ينتهي علم اللغة  
من مهمته وله الحق تماما في أن يعتمد علي الحدس الخاضع للتحليل ، وأن  
يؤكد ذلك عند الحاجة بالوصول إلي أحكام ، لكي يضيف ما يقدر أنه يشكل  
أنماطا للخروج بالقياس إلي القاعدة المطروحة ، وهو ما حاول أن يفعله  
القسم الأول من هذه الدراسة التحليلية وينبغي أن تشير إلي أننا ونحن  
نحاول أن نفعل ذلك أتاحت لنا الفرصة لالقاء الضوء علي مشاكل كانت  
حتي ذلك الحين في منطقة الظل.

أن طرح نظرية ما أمر مخصب، حتي لو كانت النظرية مخطئة ، حتي  
يسمح ذلك بترتيب جديد للمشاكل لم يكن معروفاً قبل طرحها .

---

(١) الأمثلة في الأصل الفرنسي :

- 1- la dam qui passit
- 2- la main que se teda.
- 3- le baiser que je pris.

والخروج متصل بتصريف الأفعال وهو لا مقابل له في العربية وقد تصرفنا قليلا فجعلنا الخروج  
متصلا بعائد الصلة لكي تتضح للقارئ القاعدة التي يدور حولها النقاش ( المترجم )

وعلي سبيل المثال ، مشكلة البعد عن القافية النحوية<sup>(\*)</sup> في الشعر الفرنسي بدءاً من القرن السابع عشر ، لماذا رفض الشاعر هذه الإمكانية الواسعة المريحة للقافية المشكلة من اللواحق النحوية ؟ ومن نفس الزاوية:

لماذا هذه الظاهرة التي أصبحت سائدة في كتابة النص الشعري المعاصر ، والمتعلقة بالغاء علامات الترقيم ومجمل العلامات الضرورية للبناء التركيبي للمقولة ؟ من البديهي أن تطرح هذه المشاكل ، ويمكن بالطبع أن يعد شيء كهذا بحثاً عن الصعوبة لذاتها ، فالفن لا يضمن بقيمه إلا لكي يتابع لعبة السيرك داخله، لكنه إذا كان كذلك فينبغي أن يقال ذلك ، وإلا فينبغي أن نبحث عن شيء آخر ، وهو معالجة هذه المشاكل من خلال تصنيفها وهو ما لم يفعله علم الشعر من قبل علي قدر علمي.

وتوجد نفس المشكلة علي مستويين آخرين ، فدراسات الشعر ، اعترفت دون شك بغزارة المجاوزات التركيبية والدلالية في الشعر لكنها اعتبرت تراكمات من ظواهر أخرى ، نتائج محتملة لملامح مختلفة ، امتداداً من بعض الزوايا لظاهرة «الرخصة الشعرية» التي تسمح للشاعر ببعض الحرية في التعامل مع الرمز وإعطائه قيمة «الرمز الفوقي» ، وإذا سلمنا بهذا فإنه يبقى علينا أن نوضح لماذا تتزايد هذه الظاهرة في الشعر الفرنسي على مدى تاريخه كما تؤكد الاحصائيات.

والنظرية التي طرحناها في «بناء لغة الشعر» كان لها فضل تخفيض مجموع الظواهر إلي وحدة تجمعها حين أظهرت أن المجاوزة هي الخطوة الأولى في بناء الصورة وأن الصورة هي التي تكون الشاعرية ، وحقيقة لم تكن هذه النظرية هي وحدها التي خضعت للمبدأ الرئيسي في أي دراسة

(\*) يعني بالقافية النحوية ، تلك التي تقوم علي تشابه أواخر الأبيات من خلال اشتراكها في قاعدة نحوية كتون المنني والجمع ونهايات جمع المؤنث السالم والأفعال الخمسة ... الخ حيث اعتبرت قافية ضعيفة هجرها الشعراء الفرنسيون منذ القرن السابع عشر ( المترجم ) .

علمية وهو مبدأ تقليص الظواهر من التعددية إلى الوحدة فنظرية جاكوبسون في المعادلات صنعت نفس الشيء ، وقيمت الاستجابة للمبدأ العلمي الثاني المتمثل في المراجعة والتمحيص.

ولم يكن علم الشعر من قبل بصفة عامة يشغل نفسه بهذه الهوموم، وكان الدارسون يعتمدون على منهج الاستشهاد بأمثلة ، وهو منهج لا يصلح إلا لطرح الفرض لا البرهنة عليه ، وفي مجال واسع كمجال الشعر لا ينبغي الاكتفاء بلغة واحدة (فعند تضيق مجال الاختيار) يمكن أن تجد أي شيء، ولقد وقع دي سوسير في بعض هذا اللبس، ولقد وقع حقيقة على أمثلة لا ينازع فيها مثل بيت بودلير :

Je sentis ma gorge serrée par la main terrible

de L' hystérie.

لقد أحسست بعنقي تضغط عليه اليد المرعبة للهستيريا

حيث لاحظ توزع كلمة الهستيريا على مقاطع البيت ، لكن هذه حالة استثنائية لا يمكن رصدها في الغالبية العظمى من النصوص الشعرية إلا من خلال العشوائية وعلى حساب المنهج الدقيق.

ونفس الملاحظة يمكن أن توجه إلى نظرية جاكوبسون، فالتوازنات لا توجد في كل القصائد من ناحية ، ومن ناحية أخرى ، يمكن أن نجد في النثر كما أظهر ذلك جورج مونان عند حديثه عن : « نيكول : أحملني لي خفي وأعطيني طاقتي الليلية»<sup>(1)</sup>.

1) la communication poetique, p . 23.

فيما يتصل بقضية المجاوزة، فإنها بنت طريقها الخاصة في المراجعة والتمحيص علي ثلاثة أنماط من الوقائع:

١- التبادل commutation ، وهو مصطلح استخدمه أرسطو ، واستقر عند «بالي» وهو يستقر على إجراء شائع في البنائية اللغوية ، ويتحقق هنا من خلال « التناسب الطردي » بين إلغاء المجاوزة واختفاء الشاعرية . وسوف أذكر هنا بمثال واحد فقط، وهو البيت المترجم عن اللاتينية:

لقد ذهبوا مظلمين في الليالي الوحيدة .

والذي يكفي فيه أن نعبد ترتيب الملازمة وأن نقول:

لقد ذهبوا وحيدين في الليالي المظلمة .

لكي نقتل شاعرية البيت ، ويمكن أن نجري نفس المراجعة علي كل الأمثلة التي عرضت لنا لنجد نفس النتيجة .

٢- الأمثلة المضادة : وهي الوسائل الوحيدة المستخدمة بكثرة في الدراسات اللغوية لنقد نظرية ما ، من خلال الإتيان بأمثلة تتعارض معها ، وفي هذه الحالة فإن علي النظرية أن تظهر ، إذا هي استطاعت ، أن هذه الأمثلة المضادة ليست في الواقع مضادة، وأنها تبدو كذلك لأنها تحتاج إلي مزيد من التحليل ، وسوف نجد كثيراً من الأمثلة التي تطرح وفق هذا التصور ومرة أخرى فلن أستشهد إلا بمثال واحد ، فقد كان دومارس Du-marsais ، يظن أنه لا توجد صورة في بيت كورني الرائع .

ماذا كنتم تريدون أن يفعله ضد ثلاثة ؟ أن يموت !

ومن السهل إظهار أن كلمة يموت هنا لا تحمل الملمح الدلالي الحقيقي ومن ثم فإن فعلاً واحداً يمكن أن يجيب علي السؤال ، أن يقال مثلاً «أن ينتحر» وهنا نجد معنا مثلاً جديداً علي ظاهرة التبادل» التي أشرنا إليها ، أي أنه مع اختفاء المجاوزة تختفي الشاعرية ، لقد ادعي فونتاني وجود

الفعل (المتحرك) ، وسمة التصوير بالحذف في «أن يموت» بالقياس إلى عبارة بديلة مثل: «كنت أتمنى أن يموت» علي حين أن عبارة مثل «أن ينتحر» يتوفر فيها الحذف دون الفعل.

٣- الإحصاء : وهو الوسيلة الوحيدة لمراجعة حقيقة قاطعة ، ولقد استخدم في بناء لغة الشعر بطريقتين :

أ- المقارنة مع اللغة غير الشعرية وقد اختير الاستخدام العلمي للغة، وهو استخدام يمثل أصدق تمثيل عدم الشاعرية .

ب- مقارنة الشعر مع ذاته خلال تطوره علي امتداد تاريخه ، ورصدت هنا «مبدأ التداخل» الذي تعرض للنقد<sup>(١)</sup> ، وهو مبدأ لا يشكل علي الإطلاق أساسا من أسس البرهنة علي النظرية ، وأنا مازلت علي اقتناعي بأن كل فن يخضع في مجري تطوري لمجموعة من الضرورات ا لداخلية التي تدفعه إلي أن يشكل ملامحه الداخلية من خلال مجموعة من السياقات الداخلية<sup>(٢)</sup> لكن برهاننا لم يكن يركز علي هذا المبدأ لكنه يركز علي الظاهرة المعروفة والمتمثلة في وجود كثافة شعرية أكبر في نصوص شعراء الرمزية بالقياس إلي النصوص الشعرية الأكثر قدما ، ويمكننا أن نلمح التطور عندما نقرأ بعض الأبيات الانتقالية عند فكتور هيجوفي مثل قوله:

ينبغي أن تذهب لترى ماذا يجري هناك .

ويمكن أن نلتقي أيضا ببعض هذه الأبيات عند بودليير ولكنها تنعدم عند رامبو ومالاميه، فإذا كنا أذن ، في سبيل التدليل على افتراض مبدئي عام لاحظنا عينة لخاصة شعرية تنمو من الكلاسيكية إلي الرومانتيكية ثم

(١) انظر : G. Genette : Langage poetique, poetique du langage figures 11p. 128.  
(٢) لتوضيح هذه السياقات الداخلية في مجال الموسيقى انظر كتاب هـ. بارود « لكي تفهم موسيقى اليوم pour comprendre la musique d' aujourd'hui».

إلى الرمزية ، فإن ذلك يسمح لنا بأن نعتبر الزيادة الإحصائية ذات المغزي في «المجاوزات» في نصوص هذه المجموعات الشعرية الثلاث ، نعتبرها مراجعة وتمحيصا وبرهنة على الفرض المطروح .

اعتراض أخير يرد علي المنهج المتبع ويرتكز علي المدى الذي تشغله الظاهرة موضع الملاحظة : فهل المجاوزات التي وضعت وأحصيت انطلاقا من «قطع» من القصائد ، هل لنا الحق في أن نعتبر الخصائص الشعرية قيمة لا تتصل بالنص كاملا وإنما تتوزع بين أجزائه ؟ وعلي هذا التساؤل يمكن أن نجيب مذكورين بالتجربة الخصبة للذئوع الشعري ، فالواقع أن أبياتا مفردة (شوارد) هي التي عاشت كما هي في ذاكرتنا ، بل يحدث أحيانا أننا عندما نضعها في سياقها يقل جمالها ، إن الذي يسكرنا في «الشقيقات الثلاث» لتشيكوف، ليست قصيدة بوشكين ، وإنما هذان البيتان:

قريباً من أحد الخلجان البحرية تنهض شجرة البلوط الخضراء

وتلتفت سلسلة ذهبية حول الأشجار

وهذان البيتان يفقدان سحرهما إذا ألحقا بسياقهما ، وهناك مثال آخر

أكثر وضوحا وهو بيت كورني:

هذه الظلمة المضيئة التي تسقط من النجوم

فلقد أحرزت نجاحا شعريا لا نظير له، ولكنها تقسد في سياقها

أخيراً مع المد الذي أراننا ثلاثين شعرا

ويمكن في النهاية أن نستدعي شهادة «بريتون» الذي أعجبه من كل

شعر «يو» مقولة ليست إلا جزءا من جملة :

And now the night was senescent

التي ترجمها مارلم Vieillissait Comme la nuit Et maintenant, والآن وقد شاخت الليله..

لكن يبقى إن نقول أن النص موجود، وإن التكامل من الجزء إلي الكل النصي يثير مشكلة، وسوف تعالج في حينها .

\*\*\*

هناك سؤال يشار أذن ، في مجال السلوك البشري ، كل بناء يؤدي وظيفة ما ، وكل وظيفة لا تتكامل إلا انطلاقاً من بناء ما، فإذا كان الملمح الملائم للفرق بين ( الشعر / اللاشعر) هو المجاوزة، فما هي وظيفتها ؟ هناك إجابتان محتملتان ، والإجابة الأولى تتم عن طريق السلب وهي: ما دامت المجاوزة تبدو سلبية خالصة ، فهناك ميل للظن بأن لها هدفها الخاص وأن الشعر ليس له موضوع إلا فك بناء اللغة، ورفض هذه الوظيفة الاتصالية التي تؤكد لها طبيعة المجاوزة بين أكثر من طرف، وهي نظرية وجدت من يدعمها وقدمت في إطار المذهب الراديكالي النقدي الذي يعد وجهاً من وجوه الحداثة، وهذه الإجابة – رغم تصنيفها السلبي – تبدو إيجابية لأنها تقدم نظرية في الإجابة على السؤال.

في القسم الأول من هذه الدراسة تم الاعتراف بأحدي وظائف الشعر وهي التحويل النوعي للمعني الموصوف ، وتبعاً للمصطلحات القديمة التحول من معني «تصوري» إلي معني «شعوري» وهذه القضية سوف نعيد تناولها بقدر أكبر من العناية ، وانطلاقاً من التقابل بين ظاهرتين من ظواهر اللغة : «مكشّفة» و«محايدة» يمكننا أن نميز نمطين من المعني هما المعني المؤثر "pathétique" والمعني الشعري poetique، وهما موجودان «بالقوة» في كلمات اللغة، تبعاً للون صياغة التجربة التي هي «منبع» المعني.

يبقى أذن أن نؤكد قضية العبور من «البناء» إلي «الوظيفة» من المجاوزة

إلى التأثير الشعوري ، ولكي يتم هذا يكفي بناء نمط نظري لوظيفة اللغة ، وهو نمط يسمح للتحليل أن يعبر من مرحلة الوصف إلى مرحلة التوضيح ومن ثم يسمح ببناء نظرية دقيقة حول الظاهرة الشعرية ، وهذه هي المهمة التي سوف تخصص لها الصفحات التالية ولكي يكون الأمر أكثر وضوحاً أعتقد أن من المفيد هنا أن أشير إلى الخطوط الرئيسية .

نمطا اللغة أو قطباها يأخذان خصائصهما انطلاقاً من لونين من المنطق متضادين ، فالنمط غير الشعري ينتمي إلى «منطق الفرق» حيث توضع كل وحدة في علاقة مع وحدة ليست إياها ، وتبعاً لصياغة مبدأ التضاد يقال : «س» ليست اللا «س» ، والنمط الشعري على العكس ينتمي إلى منطق « التماثل » حيث توضع كل وحدة في علاقة مع ذاتها ومن أجل ذاتها ، وتبعاً لصياغة مبدأ « التماثل» يقال : س هي س، ومنطق التضاد هو الذي استوحته الفكرة البنائية عند دي سوسير ، وتبعاً لها فإن وحدة رمزية سيميولوجية لا تؤدي وظيفتها إلا من خلال التقابل مع وحدة أخرى ، والنظرية التي نطرحها ، تقترح تحديد هذا المبدأ وتعريف اللغة الشعرية من خلال نقض البناء المضاد .

هذه النظرية لها مصراعان متصلان لكنهما متميزان من خلال اعتماد كل منهما على محور من محاور اللغة:

أولاً : المصراع المثالي وهو ذاته يرتكز على فرضيتين:

أ-١) فرض لغوي يصنع بدوره من إجراءين متقابلين ومتكاملين ويمكن صياغتهما في صورته مبدأين .

أ-١س) النقيض، مبدأ سوسير في التقابل لا يتم إلا على مستوى الإمكان بالقوة ، وتحقيقه بالفعل يتم من خلال بناء الجملة النصوي (مسند إليه اسمي+ مسند فعلي) وهو بناء يحصر الإسناد في جانب واحد من

جوانب عالم الخطاب ويحتفظ من ثم للمسند بمكانه من خلال التقابل.

أ-١ (ص) الكلية : إن عملية المجاوزة والخروج « تلجأ إلي استراتيجية إيقاف عمل المبدأ السابق وإلي نقض البناء المضاد ، وإلي مد عملية الإسناد بعد ذلك لتتعدى جزئية عالم الخطاب إلي كليته ، وإذن فإن سمة «النقيض» في المجاوزة الشعرية تبدو ، من خلال عناصر متناقضة ، وكأنها وسيلة تؤكد للغة كليتها الإيجابية الدلالية من خلال عنصر سلبي يتمثل في رفض فكرة «النقيض الملزم» في اللغة غير الشعرية.

أ-٢) فرض سيكولوجية اللغة : هذا الفرض الثاني يؤكد العلاقة بين البناء (الكلية) والوظيفة (الخطاب الشعوري) ، وهي تعتبر «الحيادية» النثرية نتيجة من نتائج إجراءات تحييد المعنى الشعوري الأصلي ، من خلال رد فعل مضاد ومن ثم فإن التكتيف الشعوري للشعر يبدو علي أنه نتيجة من نتائج إجراءات مضادة هي إجراءات «اللاتحييد» والتي تبدأ بهدم البناء المناقض.

وينبغي أن نقول هنا إن هذين الفرضين مستقلان<sup>(١)</sup> ، وصحة أو فساد الفرض الأول لا تنسحب بالضرورة علي الثاني ، ومع ذلك فإنهما يشكلان - فيما أرجو على الأقل - نمطا متلاحم الأجزاء.

ثانياً: الصراع التركيبي ، يتخلى الخطاب الشعوري عن مبدأ التلاحم الداخلي أو ملامحة المسند إليه للمسند ، لكنه يؤكد ذاته - في مستوي بناء الجملة أو تحورات هذا البناء- من خلال التوافق أو «التراسل» الشعوري للوحدات التي يتشكل منها الخطاب . والنص الشعوري يمكن أن يعد من هذه الزاوية على أنه فيض شعوري ومن هنا فإنه يشكل لغة مطلقة.

(١) من أجل هذا فإن ترتيب الفصول هنا ليس ملزماً ، ويمكن أن تبدأ القراءة بالفصل الثالث ثم الفصل الأول.

يبقى أن اللغة الشعرية لا تخلق شاعريتها وإنما تستعيرها من العالم الذي تصفه وهنا يطرح افتراض جدلي آخر، الكلام هو التواصل بين التجارب (وأنا أستعير هذه الصيغة من أندريه مارتينييه حين يقول) : «إن الوظيفة الأساسية للغة البشرية هي السماح لكل إنسان بأن يوصل لنظائره تجربته الشخصية»<sup>(١)</sup> وبدون شك فنحن نعلم منذ «أوستان» Austin أن اللغة أيضا شيء آخر ، فالكلام هو الفعل<sup>(٢)</sup> لكن تعريف اللغة كناقل للتجربة ، لا ينطبق إلا علي وظيفتها الوصفية التي هي - كما سنري - الوظيفة الأساسية للشعر، إن اللغة يمكن أن تكون وظيفتها الجذب أو الطرد ، لكنها من خلال كونها وصفية يمكن أن تكون مقابلة للغة اللا شعرية.

وإذا كان هناك نمطان من اللغة ، فلأن هناك نمطين من التجربة وكل منهما مكتمل في ذاته، ونتيجة لذلك ، فإن واحدة من وسائل اختيار شرعية النموذج المطروح هو محاولة تطبيقه على التجربة «اللا لغوية» ذاتها والعبور من النص إلي العالم . وهي تجربة سوف نعرض لها في نهاية تحليلاتنا كمجرد فكرة أولية بسيطة أمل في أن أتمكن من متابعتها من خلال البحث عن «شاعرية الكون» وعن وجود الشاعرية في داخله.

إنها فرصة في النهاية لرفض الخطأ الذي انهمكت فيه دراسات الشعر اليوم والمتمثل في تعريف الأدب انطلاقاً من عتامة اللغة أو عدم شفافيتها ، إن في ذلك إنكاراً لذاتية اللغة، إنها رمز ، والرمز لا يكون رمزاً إلا إذا انفصل عن ذاته ، إلا إذا تفتت، وفصل لكي يعاد بناؤه كرمز له وجهان وأن يكون وجه الدال فيه يرسل إلي وجه المدلول ، لكي يشكل فيما وراء الرمز وحدة تختلف عن الرمز ذاته ، وهنا يكمن المعنى العميق لفكرة دي سوسير حيث يبدو الرمز في وقت واحد باعتباره واحداً وثنائياً ، فهو واحد من حيث

(١) la linguistique synchronique. p. 9.

(٢) هكذا تمت ترجمة كتاب «أوستان» إلي الفرنسية الذي يحمل في الانجليزية عنوان How to do things with words . 1962.

إنه لا يوجد بدون دال ، ولكنه ثنائي من حيث أن المدلول يتطلب «دالاً ما» وليس هذا «الدال» بعينه ، إنه الانفكاك والفوارق التي تشكل وجود إمكانية للحركة المنتظمة للقراءة النصية وحيث يجد الرمز اللغوي خصوصيته والمتمثلة في قدرته علي أن يرمز لمعناه الخاص وأن يكون من ثم في وقت واحد رمزا ومقننا للرمز Metasigne وهو ما يجعل من القراءة النصية معياراً للمعني وانطلاقاً من هذه النقطة يولد تناقض جديد ، لأن الشعر في الواقع نص يمكن إدراكه لكن لا يمكن التعبير الكامل عنه وحول هذا التناقض ينبغي للدراسات الشعرية أن تتواجه ، وبحسب قدره المنهج علي اجتياز هذه النقطة الحرجة تتحدد درجة شرعيته وهو ما لا يمكن إلا انطلاقاً من طرح التساؤل حول «معني المعني» بدءاً من إشكالية التجربة ذاتها حيث تنغمس جذور الشاعرية .

.. إن النظرية المقترحة هنا - إذن - تنتمي إلي التقاليد القديمة للطريقة الإيمانية، فالشعر كالعلم يصف الدنيا ، إنه أنثروبولوجيا الدنيا يصفها بلغته الخاصة، لقد قالها مالرميه (١) .

«إن الأشياء موجودة

ونحن لم نخلقها

إننا التقطنا فقط خيوط العلاقات بينها

وهذه الخيوط هي التي تنسج الشعر

وتشكل جوقته الموسيقية» .

“Reposse a des enque 'tes”  
Eoumres completes .pleiade. p. 871

(١)

---

الباب الاول  
مبدأ النقيض



الهدف من التحليل المطروح هو إقامة مدخل لقاعدة أو مبدأ من مبادئ الخطاب سوف تسمى « بمبدأ النقيض الإضافي » أو اختصاراً «مبدأ النقيض» والواقع أن حضور أو غياب النقيض الإضافي، هو الذى يشكل -كما سنحاول أن نظهر ذلك - الملمس البنائى الملائم للتفرقة بين الشعر و /اللاشعر .

لقد عرف هذا المبدأ منذ زمن طويل وعلى مستوى اللغة لاعلى مستوى «الخطاب» وهو فى الواقع الفرضية الأولى للبنائية اللغوية . وهو مبدأ تحتويه كله عبارة دى سوسير المشهورة «فى اللغة لا يوجد إلا فروق»<sup>(1)</sup> ومفهوم الفرق فى الواقع يتضمن مفهوم النقيض، فأن نقول إن «أ» تفترق عن «ب» معناه أنه يوجد على الأقل «محمول» هو «ب» ينبغى إثباته ونفى مماثله «أ» والواقع أن فكرة النقيض تسربت ضمناً خلال تعبيرات دى سوسير المتتالية، فقد كتب : « إن «الفرق» يرتكز عادة على طرفين إيجابيين يتمركز بينهما ، لكن فى مجال اللغة لا يوجد إلا فروق دون أطراف إيجابية» وهو تأكيد له قيمته بالنسبة لوجهى الرمز «فسواء أخذنا الشكل أو المحتوى فإن اللغة لا تشتمل لا على أفكار ولا على أصوات سابقة على النظام اللغوى ، لكن تحتوى فقط على تصورات مختلفة وعلى أصوات مختلفة منبعثة من هذا النظام » (ص ١٦٦) وفيما يتصل بالشكل كتب دى سوسير «إن الظواهر قبل كل شيء هي جواهر مجردة متقابلة نسبية منفية(ص١٦٤) وفيما يتصل بالمحتوى فإنه يتشكل من «قيم منبثقة عن النظام » ويحدد سوسير قائلاً «عندما يقال إنها تلتقى مع مفاهيم، فإن ذلك يحتوى ضمناً على أن هذه المفاهيم قائمة على أساس خلافى بحث، وأنها تحدد لا من خلال إيجابيات محتوياتها ولكن تحدد سلبياً من خلال

(1) Cours de linguistique generales (G.I. G) p166

علاقة هذه المحتويات مع الوحدات الأخرى فى النظام وخاصيتها الإيجابية بالتحديد تكمن فى كونها شيئاً مغايراً للأشياء الأخرى» (ص ١٦٢) .

ويمكن من خلال هذه الاقتباسات أن نحدد مدى جنزية فكرة النقيض عند دى سوسير ، وفكرة النقيضية هى التى أعطت الامتداد الفلسفى الذى يمكن أن نراه فى الفكر المعاصر<sup>(١)</sup> والتى رفضها جاكوبسون<sup>(٢)</sup> . وإن فلو أننا استطعنا أن نقبل فكرة الخلو التام للرمز فيما يتصل بوجهه الدال، واتصال ذلك «بشفاقيته» الوظيفية فإن من الصعب أن نقبل ذلك فيما يتصل بالمدلول ، كيف نعتقد أن معنى كلمة «أخضر» يكمن فقط فى واقع كونها ليست «أزرق» ولا «أصفر» ؟ لكن علينا ألا نذهب أبعد من ذلك ، فإن النظرية التى نطرحها بمجملها هدفها إظهار أن البنائية اللغوية لم تعرف إلا قطبا واحدا للغة ، حيث يفرغ الرمز فى إطار كل جوهر ليتلاشى فى العدم ، على حين أنه فى القطب الآخر يجد الرمز من جديد قوته فى وقت واحد على مستوى الصوت وعلى مستوى المعنى.

هناك إذن محدودية للمدرسة البنائية اللغوية فى قطب واحد للغة تم تعريفه من خلال الفروق أو النقيض على حين أن القطب الآخر يتم تعريفه على عكس ذلك على أساس اللاتناقض أو التماثل ، وهذا يتم على محورى اللغة المثالى والتركيبى ، وهذا القطب الثانى ، كما نحس ، هو القطب الذى تنتظم فيه الشاعرية .

لكن قبل أن نصل إلى هذه النقطة علينا أولا أن نظهر-أوضح مما فعل دى سوسير نفسه الملائمة اللغوية لهذا المبدأ على المستوى اللغوى وأن نحدد أولا بالدقة ما الذى نعنيه بمفهوم التقابل اللغوى opposition Linguistique

(١) انظر كتابات : ج. دريدا وج دي لوز .

(2) Six leçons sur le Son et le Sens p. 75

نحن نعلم أن التقابل يقودنا إلى الوصول إلى «أصل» قابل للتشعب»  
لكن هذا الأصل ذاته غالباً ما يعرف على أنه مجموعة من الصيغ قابلة  
لالتقاء في نقطة سياقية واحدة وإن ففى جملة مثل :

#### بيير كبير .

يمكن أن يلتحق بدائرة «كبير» مجموعة كثيرة من الصيغ ، مثل صغير ،  
ضخم ، ذكى ، أعزب .. ألخ فهل كل صيغة من هذه تشكل بدورها «أصلاً»؟  
وإذا كانت هناك الإجابة بالإيجاب فإنها لا تعطى الحق في قرابة بدهية  
معترف بها بين «كبير» و«صغير» ، ومعيار التكوين السياقى ضعيف جداً  
ولكى نحصل على معيار أقوى ، ينبغي أن ندخل قضية «منطقية  
التعارض» فمثلاً عبارة

#### بيير كبير ، ضخم ، ذكى ، أعزب

ليس فيها أى تعارض ، على حين أن عبارة :

#### بيير كبير وصغير

فيها تعارض ، وهذا ما يجعل المستدين هنا في حالة تعارض حقيقية  
، وإن فنحن نقترح كمعيار لتقابل صيغتين ، وجود استحالة منطقية  
لوضعهما معاً في مكان الإسناد لمسند إليه واحد ، أو في مكان الإخبار  
لمبتدأ واحد<sup>(١)</sup> ، وإذا أقررنا ذلك المبدأ فإننا نجد أن «التقابلية» نظام مليء  
بالثغرات داخل إطار معجمي للغة مثل الفرنسية ، فهناك كلمات كثيرة  
يقبلها معيار التقابل ، ويعتبرها القاموس تضاداً ، وهناك أمثلة كثيرة على  
ذلك ، لكنه في المقابل توجد كلمات كثيرة ليست بالتحديد داخلية في

(١) يمكن أن يبدو المعيار ركيكاً لكن الاتجاه الدلالي المعاصر يلجأ إلى المنطق لتحديد العلاقات  
الدلالية ، وقد نجح ليون في تحديد المترادفات ، إلى مصطلحات «القضايا العكسية» في  
المنطق : «إذا كانت ب ← أ ، وب ← أ ، فإن ب = أ»

تصنيف التضاد ، ونستطيع أن نشير فقط إلى بعض أمثلة فى مجال الصفات ، حين نتساءل ، ما هو المقابل لصفة «أعمى» أو «أصم» ؟ إن اللغة (الفرنسية) لم تضع صفة تميز بها ذلك الذى يرى وذلك الذى يسمع ، ... إن اللغة لم تضع صفات للحالات الطبيعية والمتوقعة وإنما وجدت صفات ومصطلحات تصف الحالات الهامشية والقليلة الاحتمال مثل فقدان البصر وفقدان السمع على حين لا توجد صفات لحالات القدرة الطبيعية للرؤية والسمع ، وهذا اتجاه يمكن أن يعمم فيسم اللغة كلها ، فالحالات الطبيعية لا تلاحظ ويحوظها الصمت، وهى ليست بحاجة إلى التعبير عنها لأنها واضحة من تلقاء نفسها .

لكن هذه الثغرات فى نظام التقابل ، لا ينبغى أن تقودنا إلى استخلاص بطلان مبدأ التقابل ، لأن اللغة تملك فى الواقع نظاماً عالمياً للتقابل تتم صياغته نحوياً من خلال أدوات النفى ، فإذا قلت :

**س أصم**

فإنك يمكن أن تقابلها فى الواقع بقولك :

**س ليس أصم**

وهكذا فإن الإمكانية التركيبية البسيطة لمقابلة صيغة إيجابية ، ليس لها أداة إيجاب ، بصيغة نفى ، لها أداة نفى ( ليس) يكفى لكى يؤكد صحة النظام العام للتقابل ونتيجة لذلك فإن النظام المعجمى شديد التشعب ، واللجوء من خلاله إلى فكرة «الأصول» المتقابلة غير مفيد ، ما دام يكفى لكى تثبت معنى أن تنفى الآخر ، وتلك إمكانية لا تفتقدها أى لغة .

ولنذكر مع ذلك أنه يوجد بين طريقة «النفى المعجمى» و«النفى التركيبى» فارق منطقى دلالى فى كل الحالات التى تشعب فيها «الأصل المعجمى» إلى أكثر من مصطلحين ، فإذا كنا فى حالة الأصل الثنائى

نجد أن النفي التركيبي لأحد المصطلحين يعادل الإيجاب التركيبي للمصطلح الآخر : س ليس صحيحا = س زائف ، فإن هذا المبدأ لا يسرى على أصل معجمي مثل «كبير / صغير» ، حيث نجد عندنا مصطلحا آخر يحل ويسمى المحايد مثل «متوسط» ولو أخذنا أيضا «ساخن/ بارد» فسوف نجد مصطلح «قاتر» ، والواقع أن :

#### س ليس كبيرا

لا يعادل : «س صغير» وإنما يعادل:

#### س متوسط أو صغير

وفي هذه الحالة الأخيرة ، فإن الطرفين يسميان «متعاكسين» و«العكسية» نفسها سوف تصبح المصطلح المقابل للتقابلية<sup>(١)</sup> ومع ذلك يلاحظ أن الاستخدام الشائع يستمر في إطلاق مصطلح التعاكس على التقابل الثنائي وذلك لأن فكرة التفرع الثنائي dichotomie لا تتقابل مع إحساسنا الحدسي بالواقع باعتباره امتدادا لانهايا ، هناك مثلا كائنات يمكن أن نقول عنها إنها «متوسطة القيمة» ونستطيع أن نعبر عنها من خلال اللجوء إلى أداة نحوية مثل «لا .. ولا ...» واللجوء إلى مثل هذه الأداة يعبر عن غياب المصطلحات المحايدة في اللغة .

وإذا أخذنا في الاعتبار فجوات النظام المعجمي للتقابل ، فإن من الممكن الإقرار بصحة المبدأ على مستوى علم النفس اللغوي. في التجارب التي تمت لتداعى الكلمات انطلاقاً من أي مثير، حظيت الإجابات التقابلية بوفرة على مستويين ، مستوى كثرة التردد ومستوى سرعة رد الفعل ، لكن إذا كانت التجارب تتم انطلاقاً من طرح صفات أو

R. Blanche structures intellectuelles

(١) حول هذه المشكلة انظر :

أفعال لها في اللغة مقابلات «متوافرة» فإن إجابات التقابل من نمط(ساخن ≠ بارد - وفارغ ≠ ممتلئ) كانت تتفوق على كل أنماط الإجابات الأخرى سواء من حيث كثرة التردد أو قلة زمن رد الفعل<sup>(١)</sup> ، ووجود مقابل «عائم» على حد تعبير دي سوسير حول كل مصطلح، ظاهرة تأكدت من خلال دراسة ظاهرة «فلمات اللسان»<sup>(٢)</sup> وأكثر فلمات اللسان ترددا هي تلك التي تقول تماما عكس ما كان يراد أن يقال<sup>(٣)</sup> وإذا كانت مسألة التدايعيات التقابلية أقل ملاحظة عند الأطفال بالقياس إلى البالغين ، وتلك ظاهرة سنعود إليها بالتفسير ، فإنه يبقى أن نقول إن الأطفال يتعلمون في وقت مبكر طريقة التفكير بالتقابل، إن ما يمكن تكديده في الأساس، هو وجود ظاهرة العناصر المزدوجة ، وكقاعدة عامة فإن كل تعبير يرتبط برباط قوى مع مقابله ، لدرجة أنه لا يمكن التفكير في أحدهما دون الآخر ، والفكرة لا تتحدد أولا ويقوة إلا من خلال مايقابلها<sup>(٤)</sup> (ويضدها تتميز الأشياء) .

هكذا فإن دراسات علم النفس ودراسات الرموز تلتقى حول تأكيد نفس المبدأ الذي يمكن أن يصاغ على هذا النحو إذا كان لدينا مصطلح س والمصطلح المقابل له هو س أ:

س ————— س أ.

وهو مبدأ في المقابلة يبدو أنه يهيمن في وقت واحد وبالتلازم على كل من التفكير واللغة، ويبقى أن نتساءل، هل يهيمن بنفس الدرجة على الكلام. وهنا تظهر مشكلة يبدو أنها لم تلفت نظر اللغويين ، وهذه المشكلة تطرح انطلاقا من التمييز السوسيري بين اللغة والكلام اللذين يتقابلان كغائب

(١) انظر : Fraisse et Piaget.Traite de psychologie VIII p110 et 113.

(٢) Freud, Introduction a la psychanalyse p. 23.

(٣) H wallon , les Origines de la pensée chez l'enfant.

وحاضر ، فاللغة فى الواقع نظام افتراضى موجود «بالقوة» وهو متمثل فى حالة «الغياب» وعلى عكس ذلك يبدو الكلام أو الخطاب على أنه كَلٌّ بالفعل متمثل فى حالة «الحضور» وإذن فإن مقارنة العلاقة بين المتقابلات لا تتمثل إلا فى مستوى اللغة، وعندما نعبر هذا المستوى إلى مستوى الكلام تتحل هذه المتانة، وتتكسر وحدة المتقابلات ، فالتقابل من خلال تعريفه الذى ينفى التعارض لا يمكن لجزيئه المتعارضين أن يظهرها فى وقت واحد ومن هنا فإن س تتضمن بالقوة س أ . وساخن « تتضمن بارد» لكن الظهور المتزامن لكلا المصطلحين ممنوع ، ولنفتراض أن التجربة المراد إيصالها هى التى يعبر عنها لغويًا بدرجة الحرارة « والمتكلم لكى يصف تجربته عليه بالضرورة أن يختار بين مصطلحين «يتطاردان بالتبادل» فإذا اختار ساخن فإنه يدخل ذلك المصطلح إلى «الحاضر» وفى نفس الوقت فإن مقابله «بارد» يطرد إلى «الغائب» وكلمة ساخن وحدها هى المؤهلة لوصف التجربة وهى أهلية غير محددة وكلمة بارد لم تستطع ولن تستطيع امتلاك هذه الأهلية بدورها ، وما يريد المتكلم أن يظهره هنا هو حالة وجود السخونة ولا شيء غير ذلك ومن هنا فإن التوازن بين المصطلحين قد انقطع ، ومبدأ التقابل ينعكس ، وإذا كان مبدأ العلاقة التضمنية المتبادلة بين المتقابلات مبدأ أساسياً فى تكوين اللغة، فإن «الخطاب» يبدو أنه يخضع لمبدأ معاكس فعلى مستوى اللغة «تتضمن» المتقابلات ، ولكنها على مستوى الخطاب «تتطارد» .

اللغة : س — س أ

الخطاب : س W س أ .

وهنا توجد «نقطة التقاطع» فى النظرية المطروحة ، هذه الفروق بين اللغة والكلام أو بين القوة والفعل ، ليست إسطحية فى الخطاب غير

الشعري، الواقع أن المستويين متوازيان في الشكل وهذا التوازي يحدد شكل الخطاب ، والأمر على العكس في الشعر ، فالتوازي يختفى ، والبناء العميق للغة غير الشعرية يحكمه مبدأ المتقابلات على حين أن تطبيق هذا المبدأ في اللغة الشعرية يتجمد، ومن هنا فإن لدينا هذه الأشكال.

اللغة : س — س أ  
 ↓            ↓  
 الخطاب : س - س أ س W س أ  
 (اللاشعر)            (الشعر)

وهذا ما سيحاول التحليل أن يظهره بالتتالي، بدءاً باللغة اللا شعرية باعتبارها معدلاً للغة الطبيعية على الأقل في ثقافتنا .

إن مصطلحا مثل اللغة - سواء أكانت القاموسية أو غيرها- لا يمكن أن يتحقق منفرداً في الكلام، وحالة الكلمة - الجملة- هي حالة هامشية مستبعدة من فكرة التععيد ، ومصطلح مثل «حار» لا يمكن أن يدخل في الكلام إلا من خلال صيغة مثل «يبدو الجو حاراً» أو «هذا حار» ولنتأمل أولاً في هاتين الجملتين البسيطتين اللتين يتجمع فيهما الحد الأدنى من عناصر الخطاب .

الملح المشترك بين الجملتين، أنهما تقسمان التجربة إلى قسمين، قسم منهما ينطبق عليه مصطلح الملاحة والآخر لا ينطبق عليه ، في جملة « يبدو الجو حاراً » يتشكل الفعل بطريقة تتأثر بالزمن وتسمى «المضارع» وهي تسم الجانب الحاضر من التجربة المقولة ، في مقابل الجانب غير الحاضر (الماضي أو المستقبل) وفي الوقت نفسه فإنها تزود الجانب الآخر بإمكانية التحيين (التحول إلى الحين الحاضر) وتقسيم التجربة تبعاً للأزمة يرفع التناقض عن المتقابلات ويجعلها صالحة للمثول دون تضاد كأن نقول مثلاً :

### يبدو الجو حاراً وقد كان بارداً

أو بتعبير أكثر طبيعية :

اليوم يبدو الجو حاراً وقد كان بالأمس بارداً .

ونفس النتائج تنطبق على المثال الثاني مع فارق واحد هو أن تقسيم التجربة هنا ليس تقسيماً زمنياً ، وإنما هو تقسيم جزئي .  
فعندما نقول «هذا حار» فالتعبير لا يميز إلا جانباً مكانياً واحداً وهو «الجانب القريب من المتكلم» في مقابل الجانب البعيد ، وفي الوقت نفسه فإن الجانبين المتقابلين قابلان للظهور بالفعل دون تعارض ، كان نقول :  
**هذا حار وذلك بارد .**

ويبقى علينا أن نعمم هذه النتيجة ، أن نظهر أنها قادرة على أن تطبق على أى جملة ممكنة أيًا كان شكلها الظاهري .  
ولكى نظهر بوضوح أدلتنا علينا أن نثبت مصطلحاتنا أولاً من خلال مناقشة مثال وليكن :

### كُبْرَى بِنْتِي فَالِيرِي جَمِيلَة

وسوف نطلق تبعاً للتقاليد ،مصطلح «مسند إليه» [م] على الشيء الذي نتحدث عنه ، وهو كُبْرَى (بنتي فاليري) وسوف نطلق «مسند» (س) على الحكم الذي نطلقه عليها ، وهو دائرة المعنى الأكثر اتساعاً التي أسندتها الجملة إلى المسند إليه وهي «جميلة» والمسند إليه «كبرى» ينتمى إلى المجل الذي يتم تقديمه من خلال الإضافة (كبرى بنتي فاليري) وسوف نسمى هذا المجل بعالم الخطاب (ع) وهذا المجل يشتمل بخلاف «كبرى» على بنت أخرى ولنقل إنها الصغرى التي تشكل المسند إليه التكميلي «م أ» وسوف نطلق مصطلح «المسند التكميلي» س أ على المصطلح المقابل لكلمة «جميلة» وهو «غيرجميلة» أو «قبيحة» ونحن لدينا إذن

عالم الخطاب يحتوى على شيئين، أحدهما موضع (الكبرى) والآخر متضمن (الصغرى) والإسناد لا يمس إلا الجانب الموضح، وحول المسند إليه التكميلي المتضمن لا يقول الخطاب شيئاً أو على الأقل لا يقوله بوضوح، ولكن انطلاقاً من كونه موجوداً داخل عالم الخطاب، فهناك إمكانيتان، إما أن يكون المسند إليه التكميلي ترك دون تحديد وفي هذه الحالة فإن أحد عنصري المسند المتقابلين (غير جميلة وقبيحة) يكون بالضرورة صالحاً لأن تنطبق عليه، فانطلاقاً من تأكيد كون الكبرى جميلة يمكن أن نخلص بشيئين، إما أن تكون الصغرى جميلة أيضاً أو على العكس ألا تكون كذلك، والجملة في هذه الحالة سوف تكون محدودة، وسوف نطلق عليها «مبدأ المحدودية».

$$(م = س) \text{ ————— } (م \text{ أ } = س \text{ ل } س \text{ أ})$$

وهنا تكمن الصيغة الضعيفة للمبدأ المنطقي للتقابل، لكن هناك إمكانية أخرى للتأويل، فانطلاقاً من كون الكبرى وحدها هي التي أسند إليها صفة جميلة يمكن أن نخلص بأن الصغرى ليست جميلة (أو أقل جمالاً) وسوف تكون العبارة في هذه الحالة محصورة وسوف نطلق عليها «مبدأ النقيض التكميلي» أو اختصاراً «النقيض» (م = س) ————— (م أ = س أ).

وهنا تكمن الصيغة القوية لمبدأ التقابل، وهي الصيغة التي ستوضح - كما سنرى - التأويل الدلالي للجملة الأكثر طبيعية.

إن المنظور الذي تم تطبيقه هنا بالنسبة للتحليل الدلالي للعبارة هو نفس المنظور الذي كان قد تبناه التحليل المنطقي بدوره، فهو في الواقع يميز «القضية» من خلال ملمحين ملائمين هما: الكيف (موجباً أو سالباً) والكم (عاماً أو خاصاً) والملمح الأول يتحقق من خلال بناء يقابل «اللغة» [في التحليل السابق] والملمح الثاني يحقق بناء يقابل «الخطاب» ويجرى التحليل كما لو أن المنطق كان يعتبر أن مهمة العبارة هي فقط الإجابة على سؤاليين ملائمين :

١- هل الإسناد موجب أو سالب؟  
٢- هل هو متصل بالكل أو بالجزء؟ وهذان السؤالان متلازمان وهما كما  
سنرى يمسان اللغة في بنائها العميق.  
هذان اللمحان ، الكم والكيف ، عندما يتعاوران على العبارة يمكن أن  
يقدم أربعة ألوان من القضايا:

أ- عام موجب : كل س هو ص

ب- عام منفي : ليس هناك س هو ص .

ج- خاص موجب : بعض س هو ص .

د- خاص منفي: بعض س ليس ص

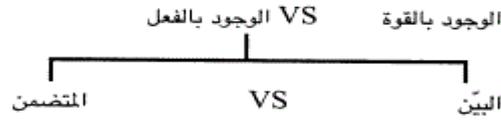
وإلى هذه الأنواع يضاف النوع المسمى «بالفرد» وهو متضمن داخل  
«العام» لأن «موضوعه من خلال كونه مفردا هو بالضرورة منظور إليه من  
جميع أجزائه»<sup>(١)</sup>.

وقضية «الخاص» من وجهة نظرنا لا تثير مشكلة، فهي في الواقع  
محددة ضمنا وهنا يكمن الملمح التعريفي لها ، فهي لا تنسب المسند إلا  
إلى جزء من مسند إليه منطقي ، والمسند إليه إذن يبدو كما لو كان عالما  
للمقال مقسما إلى جزئين يتعلق الإسناد بواحد منهما فقط ، ويبقى الجزء  
الأخر «التكميلي» في حالة استعداد لكي يطبق عليه الإسناد المقابل ، وهي  
إمكانية قنتها المنطق القديم ، والجزءان في الواقع يتقابلان كأنهما «شبه  
متناقضين» وهما لا يمكن أن يكونا معا زائفين وإنما يمكن أن يكونا معا  
حقيقيين ، وإذن فإذا كان أحدهما موجبا فإن الآخر يمكن أن يكون موجبا  
أيضا بطريقة أخرى أو أن يكون منفيا ، وعندما نقول : «بعض الناس

(١) logique de port- Royal p.115 ونفس الرأي يتادي به لبينز عندما يقول : من حيث الشكل  
تنطوي القضايا «المفردة» تحت قضايا «العام» XVII,8 in nouveaux essais .

أذكيا» فإننا يمكن أن نخلص إلى أن البعض «الأخر» أذكيا أيضا أو أنهم ليسوا أذكيا ، وإذن فإن مبدأنا في «المحدوية» سوف نجده ثانية تحت مظلة قاعدة منطقية .

ودون شك فإن المقابل يظل فقط «ممكنا» لكن هذا الممكن لا ينبغي أن نخلط بينه وبين «الممكن بالقوة» وينبغي في الواقع أن نميز بين نمطين من الوجود بالفعل أحدهما بين والأخر متضمن ، ويمكن لهذا المتضمن أن يكون بدوره مقابلا للممكن بالقوة على النحو التالي :



إن المتضمن موجود في الخطاب على نفس مستوى البين ، مع أنه لم يتشكل مثله في صورة دالّ خاص به ، وفي المثال القديم «سقراط فان مادام إنساناً» يبدو ظهور «الحد الأكبر» ضروريا لفهم الخطاب، وغيايه على مستوى الدال لا يستبعد إطلاقاً حضوره على مستوى المدلول ، وكل أشكال «الحذف» مليئة بالإشارات إلى هذه الحقيقة القائلة : إنه في الخطاب وليس في اللغة ، توجد مدلولات تون وجود نوال لها .

إذا كان هذا المبدأ قد استقر فيمكن أن نعبره إلى قضية « العام» وهي قضية يستبعد مصطلحها من حيث الصيغة كل إمكانات التحديد وما دام الإسناد منسحبا على مجمل امتداد المسند إليه، فيبدو أن المسند المقابل قد استبعدت كل إمكانات حضوره ، فإذا كان صحيحاً أن «كل إنسان ذكي» فإن القضية التكميلية «كل إنسان ليس بذكي» هي بالضرورة مخطئة ، وهي نتيجة لا يمكن تجاوزها إذا كنا نتعامل على مستوى سطح الشكل

«العام» لكن ما هو الموقف بالنسبة لعمق البناء؟ ولننظر مثلا إلى قضية مثل  
**كل الرجال المتزوجين يحملون بالعزوية .**

فنحن هنا مع قضية عامة، مادام المسند إليه يحمل صيغة العموم «كل»  
وإذا أخذنا في الاعتبار سطح الشكل فقط ، فإن المسند هنا ينطبق على  
كل امتدادات المسند ، لكن في جملة كهذه يقع فيها المسند اسما موصوفا  
تثير قضية «الكم» مشكلة، فمن الواضح أن المسند «يحملون بالعزوية» ليس  
موجها إلى كل الرجال حتى العزاب، لكن فقط للمتزوجين منهم ، فالمسند  
المنطقي متميز من المسند النحوي ، فالصفة هنا أدت وظيفة محددة، لقد  
قسمت طبقة الاسم الموصوف إلى طبقتين داخليتين ، الرجال المتزوجون من  
ناحية والعزاب من ناحية ثانية ، والصفة هنا عملت باعتبارها «عدداً»  
داخليا» وهي فكرة كان قد شرحها بوضوح مناطقة جماعة  
«الباب الملكي» port- Royal.

هذه الفكرة لتحديد أو لتجزئة الفكرة العامة يمكن أن تتم بطريقتين  
الأول من خلال فكرة أخرى مميزة أو محددة تلحق بها ، كما يحدث عندما  
أضيف إلى الفكرة العامة للمثلث فكرة الزاوية المستقيمة مما يحدد فكرة  
المثلث العامة في إطار واحد هو المثلث القائم الزاوية والطريقة الثانية تتم  
فقط من خلال إلحاقنا لفكرة غير مميزة وغير محددة إلى الجزء كما لو  
قلت: بعض المثلثات ... وفي هذه الحالة يقال إن المصطلح المشترك أصبح  
خاصا ، لأنه لم يعد يصدق إلا على جزء من المسند إليه ، دون أن نحدد مع  
ذلك أي جزء تم حصر المصطلح فيه<sup>(1)</sup> نحن نرى أنه بين «المثلث القائم  
الزاوية» و « بعض المثلثات » يوجد تعادل تام، ودون شك فإن المصطلح  
الأول محدد والثاني غير محدد فالمثلث القائم الزاوية «يتطابق مع المسند ،  
في حين أن « بعض المثلثات » ليس كذلك ، لكن إذا نظرنا من وجهة نظر

(1) Jlogique . p. 88

العديد المنطقية فإن الفرق لاغ.

مدرسة النحو التحويلي من جانبها ، تميز بين نوعين من المتعلقات أحدهما «تفسيري» وهو يفصل عن الاسم بوقفة ، والثاني «تحديدي»<sup>(١)</sup> لا يفصل بينه وبين الاسم ، و«البديل» هو ثمرة تحول يتم من خلاله عدم التركيز على الجزء الأول في حين يتحقق هذا الملمح بالنسبة للجزء الثاني في النعت<sup>(٢)</sup>، ومن هنا فإنه يمكن أن تعد جملة:

### كل الرجال المتزوجين يحلمون بالعزوية

كما لو كانت انعطافة تمت من خلال التحويل العام لجملتين :

١- بعض الرجال متزوجون .

٢- كلهم يحلم بالعزوية .

إن الملمح الخاص يعود للظهور من خلال «البناء العميق التحتي» للبناء العام .

إن «كلهم» هنا نسبية ، فهي كل من بعض ، والتقابل إذن قابل للتحقق، فبدلاً من الطبقة التكميلية «الرجال غير المتزوجين» يمكن أن نؤكد إما أنهم يحلمون بالعزوية أو أنهم لا يحلمون بها ، والتركييب النعتي يقدم تحليلاً مفضلاً، وعالم الخطاب يتجسد هنا من خلال الصيغة اللغوية للمسند إليه (الرجال) الذي يضيف إليهم الصيغة المنطقية للمسند إليه ، صفة هي (الرجال المتزوجون) .

(\*) يذكر هذا يوظائف النعت في النحو العربي حيث يراد منه عند النحاة العرب توضيح المعرفة وتحديد النكرة «الترجم»

(١) اعترف تشومسكي بعدم التطابق بين تحليله وتحليل منطقة «الباب الملكي» في هذه النقطة . انظر languistiqueCartesienne . p. 16 .

وعلينا هنا أن نوضح أن هذا «البناء التحتي» يوجد في كل أشكال  
الجمل فهو يتحقق مثلاً عندما نقول :

#### كل الوزراء استقالوا

فلا يتعلق الأمر بالضرورة بكل الوزراء على الإطلاق ، وإنما بقسم  
منهم ، هم وزراء حكومة معينة ، والمرجع الذي يتم الرجوع إليه هنا ، هو  
السياق اللفظي أو سياق الموقف ، ووظيفة «ال» التعريفية هنا هي الرجوع  
إلى هذا السياق<sup>(\*)</sup> ونحن نعلم أنها تؤدي وظيفتها هنا «كبدل» على  
الطريقة التي تعمل بها الضمائر كجزء لغوي Segment داخلي أو خارجي  
من عنصر غير لغوي<sup>(1)</sup>، ويتم هنا مرة أخرى إضفاء الصفة الكلية على جزء  
من الخطاب يستقر هذه المرة خارج العبارة، لكن هل ينتمي هذا النمط إلى  
نفس نمط البناء في مثل عبارات: «الإنسان فان» أو «يذوب الزئبق في  
درجة حرارة ٤٤»؟

إن عبارات كهذه نلتقى بها نادراً في اللغة الجارية، إنها تدور في  
منطقة تبدو حكرًا على أنماط معينة من الخطاب التعليمي والحكمي (العلوم  
والفلسفة... الخ) لكن ما دامت موجودة ، فهي تثير مشكلة فالمسند إليه هنا  
ينظر إليه في كليته دون تحديد لطبقة معينة فالواقع أن كل إنسان فان،  
وليس طبقة معينة من الإنسان ، ومع ذلك فهناك شيء يستحق الملاحظة .  
وهو الظهور غير المناسب فيما يبدو لـ «ال» التعريفية<sup>(\*)</sup> ، والمنطق القديم

(\*) يشير النحاة العرب إلى أن من وظيفة «ال» التعريفية وطبقة «العهد» أي الإشارة إلى شيء معهود، كما  
يقال . اعتم النحاة يشرح «الكتاب» أي كتاب سيويوه، والمدنية، أي يثرب الخ - المترجم  
J. D ubois. Grammaire structurale du Francais . Le nom et le prenom p. 148  
(\*) هناك اختلافات بين أنواع التعريف والتذكير في العربية والفرنسية ومواضع استخدامها، ومن  
هنا ، فقد حاولنا ما أمكن أن يتضح سياق المعنى من خلال التركيب العربي بالدرجة الأولى ،  
لتؤدي الترجمة هدفها . المترجم .

لم يكن يستخدمها، كان يقول : « كل إنسان » وليس : « كل الأناسي » لكن هذه الصيغة أكثر طبيعية ، وعبارة « الإنسان فان تعادل « كل إنسان » ومن هذه الزاوية فأداة التعريف يمكن أن تقابل « أداة التذكير » من وجهة نظر واحدة هي « العددية المنطقية » فـ « الأناسي » هي كل الأناسى فى مقابل « أناسي » التى تساوى « بعض الأناسي » وهنا يظهر ما يسمى بالاستخدام العام لأداة التعريف ، ولكننا يمكن أن نتساءل إذا كانت الأداة قد فقدت قيمتها النحوية التى أشرنا إليها من قبل ، ولنترك الكلام هنا لفاندلير s.vandler : « تحيلنا أداة التعريف دائما إلى جملة موجودة أو متضمنة . وعندما تكون متضمنة فنحن أمام ظاهرة « اندماج » تؤدى وتطبيقها من خلال نمط معين أو تدخل فى دائرة العام<sup>(1)</sup> . والنمط الثانى « المتضمن » يسمح لنا أن نرى الصيغة المختصرة فى مثل قولنا « النمر يعيش داخل المغارات » حيث تتضمن عبارة كهذه لونا من الاندماج تحيلنا إلى : « الحيوان ( الذى هو النمر ) يعيش داخل المغارات » . وحيث تتمشى الفواصل الدقيقة بين حلقات السلسلة ، وتبدو مرة أخرى البنية المحصورة للأجزاء اللغوية النعتية فالنمر هو « كل نمر » لكن « كل » ليست « كل الجزء » فطبقة النمر ، تحيلنا من خلال « أل » إلى طبقة « الحيوان » الذى تنتمى إليه وإذن فالطبقة العميقة هنا ليست إلا طبقة خاصة ، فإذا كان النمر هو بعض الحيوانات « الضارية » . فإن هذا يحصر المسند إليه فى جزء خاص من الحيوانات ، والحيوانات « غير النمر » تظل ماثلة من خلال النفى : « غير الضارية » .

إن نفس التحليل يمكن أن يطبق على الجمل التى تسمى بالجمل « المفردة » والتى يعود المسند إليه فيها إلى شيء واحد ، واللغة تعرف نمطين مميزين من المراجع لهذا اللون ، أسماء الذوات من ناحية ، والوصف

(1) Adjectives and nominalisations. p. 15.

من ناحية أخرى «سقراط أو أستاذ أفلاطون» وتحت النمط الثاني نجد الشريحة النعتية ، مع فارق واحد ، هو أن عنصر التصنيف الداخلي عنصر وحيد ، يتعلق بمسند إليه إضافي . وفيما يتصل بأسماء النوات فإن الفرنسية تعرف نمطين منها ، أحدهما يخلو من أداة التعريف « بيير» والثاني يقترن بها « الشبكة» ويلتقى التقسيم مع تقسيم النوات إلى حية وغير حية<sup>(\*)</sup> مع بعض الاستثناءات مثل « باريس» وفي الحالة الثانية فإن أداة التعريف تؤدي وظيفتها المكررة العادية ، وترسلنا إلى شيء متضمن ، وفي الفرنسية يمكن أن تستجيب أداة التعريف لمثل هذا التحويل ، والدليل أننا عندما نتحدث عن إقليم نورماندى نقول Le Normandie وأداة التعريف هنا لا تتوافق مع الاسم ، ولكن مع كلمة متضمنه أخرى ( سفينة نورماندى)<sup>(1)</sup> هل يمكن أن نطبق نفس الانعطاف ، على أسماء نوات خالية من أداة التعريف مثل «باريس» فنقول :

باريس — ( ال) مدينة التي تسمى باريس

ونجعل أداة التعريف ذاتها هي المتضمنة هذه المرة ؟ إن بعض الاستخدامات يبدو أنها تسمح بذلك [ فى اللغة الفرنسية ] مثل ظهور أداة التعريف أمام اسم الجنس الجمعي (البيتلز) أو أمام اسم مصحوب بصفة مثل<sup>(\*\*)</sup> روما القديمة La Rome antique أو الفتى هيجل Le jeun Hegel حيث تتفق أداة التعريف [ تذكيرا أو تأنيثا ] مع اسم الذات المتضمن ، مما

(\*) توجد تقسيمات مشابهة في العربية لأسماء نوات غير مقترنة بأداة التعريف مثل «محمد» وأخرى مقترنة بها ، لكن هذه الأخيرة ليس من الضروري أن تقتصر على النوات غير الحية ، فقد يدخل فيها ما يسمى بالعلم المنقول « في العربية مثل «الحارث» و«النجار» أسماء نوات لكنها كانت صفات ثم نقلت إلى العلمية أو تطلق على غير الأحياء مثل «الشبكة» «الترجم»

(1) cf. j. Dubois Ouvrage cite p.78

(\*\*) يختلف وضع الصفة بالنسبة للموصوف في العربية عنها في الفرنسية ، فبينما هي تالية دائماً في العربية فهي في الفرنسية تتأخر أحيانا مثل المثال الأول هنا وتتقدم أحيانا أخرى مثل المثال الثاني . وفي الحالة الأخيرة يمكن ترجمة المثال محتفظا بخصائصه على عكس الأول «الترجم»

جعلها مؤنثة في المثال الأول ومذكرة في الثاني، وهذه الأمثلة تراجع الوظيفة التحديدية لأداة التعريف ، فروما القديمة تقابلها روما الحديثة والفتى هيجل يقابله الرجل هيجل ، فالشيء الواحد منظورا إليه من خلال أبعاده الزمنية، يعامل كما لو كان مجموعة تشكل اللحظات الزمانية عناصرها .

من الممكن أن نعد بين الجمل « المفردة » مجمل الجمل التي لها أفعال محددة ، فمن خواص بعض اللغات ضرورة ملاحظة زمن المسند إليه ، ومع أن هذه الخاصية يتم تحييدها في عبارات مثل « النباتات تعيش » أو « سقراط فيلسوف » حيث لا يمثل المعنى النحوي للفعل المضارع(\*) هنا قيمة دلالية حيث لا يوجد دلالية عنصر الزمن في مثل هذه التراكيب ، ولكن من حيث أن المصحح الزمني يرجع إلى زمن محدد فنحن أمام جملة « مفردة » في قولنا : « بيبر كان متعبا » لدينا مرجع مزدوج ، فنحن نرجع إلى بيبر من ناحية وإلى « الماضي » من ناحية ثانية ، وهو ما يمكن أن يؤول على أنه تجزئة للمسند إليه « بيبر » له قسمان ، بيبر - الماضي ، بيبر - غير الماضي ، والأول منهما فقط هو الذي يتصل بالمسند إليه في هذه الحالة ، والصيغة النعتية يمكن أن تعود للظهور مرة أخرى ، ولنلاحظ التوازن بين هاتين الصفتين :

١- في الزمن الماضي كان الفرنسيون فقراء .

٢- فرنسيو الزمن الماضي كانوا فقراء .

حيث يعمل الظرف ( في الزمن الماضي ) كما لو كان صفة تحديد تجعل الطبقة الصغرى Sous - classe للفرنسيين الذين كانوا يعيشون قديما تدرج تحت الطبقة الجامعة للفرنسيين بعامة ، في المثال الأول تبدو أداة التعريف « عامة » وفي المثال الثاني تبدو « خاصة » لكن الفرق ليس إلا

(\*) يوجد الفعل المضارع في المثال الثاني : «سقراط فيلسوف» ممثلا في فعل الكينونة Socrate est philo وهو لا يظهر في الترجمة بالطبع « المترجم»

سطحيا ، فأداة التعريف تحتفظ دائما بقيمتها التخصيصية ، هذا التأويل يسمح في الواقع لنا بلون من التعميم الهام ما دام « يوحد » بين لوني الاستعمال اللذين يبدوان في الظاهر متمايزين ، « التعميم » و « التخصيص » لأداة التعريف .

لكن هذا الازدواج المعنوي لا يوجد دائما في الفرنسية ، فعندما تدخل أداة التعريف إلى الأسلوب ، فهي تدخل تحت عنوان « إشاري » أي أنها تملك قيمة تخصيصية بديهية « فمن أقدم عصور الفرنسية كانت أداة التعريف تشير إلى أن وجود الاسم محدد بموضوعات معينة أو بأفكار معينة إما أن تكون مشتركة أو محددة بطريقة معينة »<sup>(1)</sup> ، وبدءاً من عصر النهضة بصفة عامة بدأت أداة التعريف يدخل استخدامها مجال التعميم وتعرف الاستخدام المزدوج للمعنى ، وإذا كان الاستخدام العام يجعل أداة التعريف بديلا عن كلمة متضمنة ، فإن المعنيين لم يعودوا إلا معنى واحدا . وفي الحالتين فإن أداة التعريف تحتفظ بخصوصيتها الأصلية ، والفرق الوحيد يأتي من أنه في حالة استخدامها للدلالة على الخصوص تحيلنا إلى «الخطاب» وفي حالة استخدامها للدلالة على العموم تحيلنا إلى «اللغة» وهي شاهدة بهذا علي وجود تشاكل بين بناء معجم الكلمات وبناء منطوق الأجناس والأنواع ، وتلك حقيقة انتهت من تأكيدها قريبا تجارب الدراسات النفسية اللغوية . والربط بين كل مصطلح لفظي في اللغة ومصطلح آخر يحتويه ، يتمثل من خلال تجربة التداعي ، فعندما يكون المثير في الواقع «اسما» فإن المقياس الزمني لرد الفعل يظهر أن أسرع الإجابات تتكون من ألفاظ تنتمي إلى ما يسمى بالجنس ا لشامل<sup>(2)</sup> superordonne ( علي نمط كرنب - خضروات)<sup>(3)</sup> .

(1) f. Brunot. Histoire de la langue francais t. i. p. 273.

(2) cf Fraisse et piaget ouvrage cite p.110.

(3) أي أنه إذا كان المثير نوعا مثل كرنب ، فإن رد الفعل السريع سيكون الجنس الذي ينتمي إليه مثل الخضروات.

ولنعبر الآن إلى الشكل القوي أي إلى المبدأ الرئيسي للنقيض بمعناه الحقيقي والمنطق الكلاسيكي كما رأينا لا يقبل من بين أشكال /المتعارضات الخاصة، العلاقة الداخلة تحت المناقضة ، ومن الجدير بالذكر أن المنطق الهندي لا يعرف إلا ثلاثة أنماط للجملة ، نمطان منها شائعان [وهما النفي والاثبات] والثالث خاص وهو يعني: «بعض الشيء» ولكن ليس جميعه» أي أنه يعادل «البعض فقط» وليس «البعض علي الأقل» وفي هذا النمط الأخير يقر المنطق الحديث بعض أنماط الغموض التي أشار لها ج. ن. كينس<sup>(1)</sup> Kenyes ( ولقد عارض جيسبرش بحزم هذا النوع من الاستخدام وقابل المفكر المنطقي ر. بلانش Blanche بين «المنطق الشكلي» الذي قام من أجل غاية واحدة هي الحجة العقلية ، و«المنطق الطبيعي» الذي يتحقق فقط داخل اللغة ، وقال : «في كل اللغات الكبرى في حضاراتنا الغربية ، وأيضاً في الاستخدامات العادية للغة، تحمل كلمة «بعض» الفرنسية Quelque التي تقابل كلمة Aliquis اللاتينية معني محددًا وواقعيًا ، دون أن تفقد سمتها» الإيجابية» وهي تعطي علي الإجمال الإحساس الذي يقابل «كل » tous<sup>(2)</sup> وهو ما يؤكد حدسنا اللغوي. ولنفترض أننا قرأنا في عنوان جريدة عنواننا مثل : «قطار – باريس – روما – خرج عن القضبان ، بعض المسافرين قتلوا . سوف نفهم بالطبع أن بعض المسافرين لم يقتلوا» وليس من الممكن أن نفهم أن «جميعهم يمكن أن يكونوا قد نجوا».

وقد رأي أحد علماء النفس أن من المفيد طرح المشكلة للتجربة . فأعطي طائفة من الطلاب مجموعة من العبارات ، وسألهم إن كانوا قد خرجوا بمفاهيم محددة أو غير محددة وتشكلت العبارات في أربع مجموعات ، هذه واحدة منها :

(1) Formal logic 4ed. p. 206.

(2) structures intellectuelles p.37 . et ducrot. (dire et ne pas dire . p. 134. sq . et la preuve et le dire p. 274.

«بعض الأوكسيدات موصله» هل يفهم منها أن «الأوكسيدات الأخرى ليست موصله».

أو «الأوكسيدات الأخرى يمكن أن تكون موصله أيضاً» ؟

والنتيجة أن [ ١٦٦ إجابة ضد ٢٥ ] كانت في صالح الإجابة المحددة الأولى<sup>(١)</sup> وكان يمكن أن تكون النتيجة دون شك أكثر تحديداً مع صيغة النفي، إذ كيف يمكن الاعتقاد بأنه إذا أكدنا أن «بعض الأوكسيدات ليست موصله» أن النفي لا ينطبق علي أيها ، أو في مقابل أن بعض المسافرين لم يقتلوا» أن أي منهم لم يفقد الحياة؟ والذي ينطبق علي الجملة «الخاصة» ينطبق علي الجملة المفردة» . ولقد ذكر أحد الذين كتبوا عن حياة بروست (هـ . بانتير H. painter ) أنه قال ذات يوم موجهها عباراته للبارونة جوفينال : «عيناك تفيضان بإحساس مخملي هذا المساء» فردت عليه البارونة: «لست علي الإطلاق رقيقاً.. والأمسيات الأخرى! ومن يجهل أنه ليس من الرقة عندما تكون في محضر سيدتين أن تطري جمال إحداهما فقط ؟ وإذا تكررت الأخرى فلن يفيدك أن تحتمي وراء المنطق الكلاسيكي لكي تزعم أنك لم تقل عنها عكس ما قلت للأولي، والمنطق الطبيعي سوف يعطي الحق للمرأة المتكررة، فإن تصمت في حالة كهذه معناه أنك تقول ضمناً عكس ما نطقت به. وبالنسبة للجمل «العامة» فإن التجربة اليومية شاهدة مرة أخرى لصالح التفسيرات المحددة . فالذي يؤكد أن «المرأة ليست مبدعة» إنما هو بالطبع متعصب للذكورة يجعل الإبداع وقفاً علي الرجال ، وحقيقة أن الجملة «العامة» لها لونا من النفي :

كل س هو ص ويقابلها شكلان في وقت واحد

لا أحد من س هو ص

بعض س ليس ص

(1) p. orleron . in fraisse et piaget . ouvrage cite t. vii, p.37.

والرجل المتعصب في الجملة السابقة يمكن إذن أن يعني ضمنا إما أن «كل الرجل مبدعون» أو أن «بعضهم مبدعون» وإذن فمبدأ النقيض ذاته يعرف شكلا ضعيفا وشكلا قويا ، وفي المثال الذي أوردناه ، يبدو الشكل الضعيف أكثر احتمالا ، والتفسير الطبيعي لاشك هو التفسير التالي : النساء نادرا ما يكن مبدعات ، والرجال غالبا مبدعون، وفي الحالتين فإن الاستثناء يؤكد القاعدة ، ويمكن من ناحية أخرى أن نلاحظ أن الجملة «العامة» من نمط : الرجال هم ص «تعني ليس «كل» الرجال ، لكن «الغالبية العظمى منهم » لكن لأهمية لما تراه، ففي الحالتين يتشكل الضد بالضرورة ، والمبدأ يظهر حتى بطريقة بديهية مع التأكيدات ذات الطابع العنصري ، ولنفترض أن جملة «الزئوج كسالي» لا تعتبر سببا إلا إذا كان المسند لا ينطبق على البيض ، فإن أحدا لا يشعر بأنه جرح من سب موجه إلي الرجال بعامة، ويمكن هنا أن تعطي أمثلة كثيرة للتؤيلات المحددة للجمال العامة وأن تؤكد من ثم التشابه الذي أشرنا إليه بين الجمال العامة والجمال الخاصة .

بقي أن نتساءل ما الأساس الذي يبني عليه مثل هذا التفسير ، لماذا لا نفترض ببساطة أننا لم نقل شيئا إطلاقا عن الأشياء التي لم نسمها ؟ وهذه المشكلة في الواقع مزدوجة، فنحن ينبغي أن نيني «المحدودية» على «التحديد» ومادام التحديدا يمكن أن يتم إلا انطلاقا من المحدودية ، فإنه ينبغي أن نطرح مشكله أساسيات المحدودية ذاتها لكن قبل أن نشرع في هذا ينبغي أن نلاحظ أن هذه مهمة ربما تتأبي نظريتها ، فإذا كان ملمح الملاسة للفرق بين الشعر / اللاشعر يرتكز على مبدأ رئيسي هو مبدأ النقيض ، كما سنحاول أن نظهر ذلك ، فإنه يبقى التطبيق التجريبي لبيان كيف ترتكز النظرية على الواقع.

\*\*\*

العبور من : « بعض الشيء » علي الأقل إلى : بعض الشيء فقط يرتكز فيما يبدو علي الحدث البياني فأحد الفروق الرئيسية بين المنطق واللغة يكمن هنا . فالمنطق لا يعتد إلا بالمنطوق علي حين أن اللغة تضع في الاعتبار عنصرين متميزين ، فهناك المنطوق من ناحية وهو ما قيل ، ومن ناحية ثانية هناك «البيان» . Enonciation حدث القول والبيان يخضع لعدة قواعد خاصة يمكن أن نسميها «أدبيات الكلام»<sup>(1)</sup> أو «علاقات الحوار الضمنية»<sup>(2)</sup> ، وأدبيات الكلام تحتوي علي «قانون الشمولية» الذي يقضي بأن يعطي المتكلم حول الموضوع الذي يتحدث عنه أقوى المعلومات التي يملكها والتي تكون بدورها قابلة لأن تستحوذ علي اهتمام المستقبل<sup>(3)</sup> ، وأما علاقات الحوار الضمنية ، فهي تفترض «أساسيات للمشاركة» قابلة لأن تُعطي المعلومات الملائمة ، فإذا حدد المتكلم تأكيده في إطار «بعض الشيء» فذلك لأن التأكيد لا ينطبق علي «كل» لماذا نقول إن «بعض فصول هذا الكتاب مهمة» إذا كانت كلها كذلك ؟ إلا إذا كان الذي قال العبارة لم يقرأ الكتاب كله، لكن في هذا الحالة ، ينبغي أن يحدد ويضيف إلي عبارته «تعليقاً» مثل «لكنني حقيقة لم أقرأه كله» ، وهو لا يمكن أن يعفي من تأكيد عدم معرفته الجزئية إلا إذا كانت هذه العدمية معلومة من المخاطب ، والواقع أننا عندما نفكر نجد أن كل تأكيد هو تحديد ، لكن الفرق يكمن في المجال السيمانتيكي الذي يتجه إليه التركيب ، فهو في حالة ينصب علي الذات « وفي أخرى ينصب علي » المعرفة» علي الجانب الموضوعي أو الذاتي ، والقاعدة تقضي في الحالة الثانية أن يتجسد الملمح «الذاتي» في شكل تعبيرية لكن تطوير هذه النقطة الآن سوف يذهب بنا بعيداً .

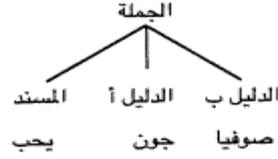
(1) O. Ducrot. dir et ne pas dire 1972.

(2) H. p Grice . Logic and Conversation.

(3) O. Ducrot . Ouvrage cite. p. 134.

إن مبدأ النقيض ليس إلا تقوية لمبدأ المحدودية ، ذلك لأنه انطلاقاً من تحديد المفهوم للإسناد يفسر المتلقي هذه المحدودية علي أنها لون من الحصر، وإذن فإن هذا المبدأ هو الذي يشكل « نواة النموذج » فلكي يلعب النقيض دوره يكفي أن يتم تجسيده، والسؤال الذي يطرح إذن هو : ما الضرورة التي يرتكز عليها مبدأ المحدودية ؟ إذا كان معني أن نتكلم هو أن ننقل التجربة إلي الآخرين فلم لا ينقل المتكلم ببساطة مجمل هذه التجربة ؟ والإجابة في إطار التحليل السابق ، تبدو واضحة ، إنه التركيب النحوي للعبارة الذي يحمل مسئولية التحديد، إن العبارة تبني على المستوي النحوي من مسند إليه اسمي ومن مسند فعلي ، وتلك هي القاعدة الأولى في النحو الوصفي، وقد رأينا أن الفعل من خلال شكله المزوج المثبت والمنفي هو الذي يزود اللغة بإمكانية التعبير «العامة» عن التقابل، لكن في مستوي «الخطاب» فإن المسند إليه الإسمي هو الذي يجعل تجسيد هذا التقابل ممكناً ، والنمط الزمني للفعل كما رأينا يؤدي نفس الوظيفة لكنه بما أنه من السهل تحييده من ناحية ومن ناحية، أخري فهو من الجانب السيمانتيكي قابل لأن يستوعبه المسند إليه ، فإننا يمكن أن نحصر التجربة ( في المسند إليه). إن منطق الإسناد، كما سنذكر، يختزل أجزاء الخطاب في قسمين هما الوظيفة أو المسند والدليل (l'argument) أو المسند إليه . إن الوظيفة الافتراضية هي نواة كل جملة، ومصطلحات اللغة تتوزع تبعاً لأهليتها للقيام بدور «الوظيفة» (F) أو «الدليل» (X) والنتائج الأخيرة للسيمانتيكية الوصفية تلتقي مع هذا التحليل . وكل العلاقات النحوية تختزل في علاقة واحدة هي علاقة المسند / المسند إليه .

إن جملة مثل «جسون يحب صوفيا» لا تحلل على طريقة مسند/ مسند إليه / مكمل . لكن علي طريقة ، مسند واحد له «مكانان» ووظيفتان أو دليان، ويمكن توضيح ذلك على النحو التالي :



ليس هناك إذن إلا وظيفتان أو اثنتان من عمليات المنطق - السيمانتيكي هما «الوصفية» و«المرجعية»<sup>(١)</sup> والأولى تتعلق بالمسند والثانية بالمسند إليه ويتلزم مع هذا ، أن تتجمع الطبقات النحوية أو أجزاء الخطاب في نمطين ، نمط صالح لأن يؤدي الوظيفة الوصفية ، مثل الأفعال والصفات التي تحمل ملمحا إراديا خالصا، إنها تميز بين مجالات أو كيفيات مجردة فهي غير قابلة للامتداد ، إن كلمة « أخضر » لا تعني طبقة الأشياء الخضراء ولكنها تعني « الخضرة » أي معني خالصا يظل مطابقا لذاته من خلال تنوع الأشياء التي يتصل بها كمرجع<sup>(٢)</sup> .

إن اسم ذات مثل «سقراط» لا يصف ، إنه يكتفي بأن «يرجع» أي أن يشير إلي أي جزء من التجربة ينطبق عليه الوصف الاسنادي . ومن هذه الزاوية فهو لا يستطيع أن يؤدي إلا وظيفة المسند إليه ، أما الاسم الذي يسمى الاسم «المشترك» فإنه إذا كان يمكن أن يؤدي وظيفة المسند أو المسند إليه ، ذلك لأنه ليس مصطلحا بسيطا لكنه يتكون في الواقع من جملة مختزلة، وهكذا فإن مصطلحا مثل «المؤرخ»<sup>(\*)</sup> يحلل على أنه «دليل» يحتوي

(١) تبعاً لمصطلحات . ب. ف. سترابون p 155 les individus.

(٢) تلتقي السيمانتيكية المعاصرة هنا مع تحليلات أفلاطون وأيضا تحليلات النحاة الهنود التي تصنف الكلمات تبعاً لأهليتها الوظيفية ، فالفعل مسند والاسم مسند إليه، انظر- Lyons Lin- guistique generale. p12

(\*) المصطلح في الأصل هو عالم الأنثروبولوجيا anthropologue وقد استبدلنا به كلمة المؤرخ لسهولة حركتها مع الصياغة العربية، ولأن المقصود ليس معني الكلمة وإنما صيغة اسم الفاعل « المترجم»

في وقت واحد مسنداً إليه ومسنداً ومن هنا فإنه وحده يملك في وقت واحد الاستيعاب والامتداد، ومصطلح مثل «الرجال» هو طبقة من طبقات «الدليل» بالقياس إلى إنساني، ومن هذه الزاوية فهو يصفه إنساني وهو في نفس الوقت مرجع لها، وعبارة مثل «الرجال فانون» تحمل وصفا مزدوجا، فالرجال (الأدلة) الذين هم إنسانيون هم أيضا فانون، والوصف الأول يفترض أن يكون معروفا لدى المتلقي ومن هنا فإنه قيل «مندمجا» ومن الشائع أن نسند إلى المرجعية وظيفية الاندماج، لكن هذه الوظيفة وظيفية ثانية» بالقياس إلى «المحدودية» وهي في الواقع قابلة للتحييد.

وفي جمل مثل : طُرق الباب أو بعض الناس قال لي أو حدث شيء أو يحدث هذا أحيانا، نجد «مراجع» كثيرة غير مندمجة ولا متطابقة فغالب الفاعل في طرق الباب» لا يجيب عن السؤال «من؟» ولكنه يحدد الإسناد في هذا الجانب من التجربة الذي يشار له بهذه الصيغة، وأيضا فإن «أحيانا» لا تقول لنا متي حدث ولكنها تحدد المرجع بهذا التعبير بجانب من الزمن، فالوظيفة الأولية إذن للمسند إليه ليست هي أن تقول : علي أي جزء من التجربة ينطبق المسند، لكن أن تشير أولا إلى أنها لا تنطبق إلا علي جزء من هذه التجربة، وخلاصة القول أن «المحدودية» ومن ثم «النفى» على أثرها تركز علي دعامة واحدة هي الضرورة التركيبية التي تلزم المتحدث بأن يحمل المسند إلى مسند إليه إسمي.

يمكن الآن أن نتساءل : لماذا ينبغي للمسند إليه الإسمي ضرورة أن يتعلق بجانب واحد فقط من التجربة . ألا يمكن حمل المسند إلى مسند إليه يشير إلى مجمل التجربة، إلى عالم الظاهرة في كليته؟ لقد رأينا أن كل مصطلح اسمي يسجل بالضرورة داخل دائرة مصطلح آخر شمولي، لا يشير إلا إلى جزء منه لكن إذا صعدنا في درجات المصطلح . ألا يمكن أن نصعد إلى مصطلح نهائي إلى طبقة لكل الطبقات تحتويها جميعا ولا تصير

هي بدورها محتواة داخل أخرى ؟ إن من الملاحظ أنه لا توجد في الفرنسية كلمة يمكن أن تعد أصلاً أخيراً شاملاً لكل الأسماء، طبقة لكل الطبقات<sup>(1)</sup> لكن ألا يمكن التعبير عن فكرة الأصل الأخير بجملة مثل كل س هي ص؟.

أن نطرح هذا السؤال معناه أن نتساءل ما المعادل السيمانتكي لرمز س الذي يرمز في المنطق إلي «الدليل» بصفة عامة ، إن المناطقة يترجمون هذا المصطلح عادة بكلمة مثل «موضوع» أو «فرد» لكن ما هو الفرد ؟ من خلال تعريفه ليس هناك مجال يمكن أن يخصص له . فكل المجالات في الواقع إسنادية ، و«الدليل» دون كل إسناد ، إنه الدعامة الإلزامية لكل وصف ولا يمكن أن يكون هو نفسه موصوفاً ، وهو يتشكل بالضرورة علي أنه «صفر» سيمانتكي مطلق. لكن ما الكائن الذي يملك الوجود دون جوهر ؟ فقط المكان – الزمان يستطيع فيما يبدو أن يجيب على هذا ، وب. روسل B.Russell و هـ ريشنباش H. Reichenbach يتفقان في هذه النقطة «يقول روسل ، نحن نعطي أسماء ذوات لبعض جزئيات المكان – الزمان المستمرة<sup>(2)</sup>» أما تعريف ريتشنباش ، فهو أكمل : «.. شيء ما يحتل جزءاً مستمراً ومحدوداً من المكان والزمان»<sup>(3)</sup>. لقد أضاف إلي فكرة الزمان والمكان فكرة شيء ما «يملا الزمان والمكان ، ومن هنا فينبغي الاعتراف دون شك بهذا «الجوهر» الذي اشتقت منه الكلمة الداله علي الاسم ، Substantif. لكن ما دام الجوهر من خلال تعريفه ينبغي أن يكون مختلفاً عن مجالاته فهو من الناحية السيمانتكية خواء ، ومن المستحيل في النهاية أن نميز بينه وبين ما يملؤه ، ولقد أضاف التعريف الثاني بالقياس إلي الأول كلمة «محدود»

(1) حتى المصطلح الذي يعد إلي حد ما فنياً : «جوهراً» لا يستطيع أداء هذا الدور ما دام يعطي فقط الأسماء القابلة للعد ، وأقرب معادلاته في فرنسية الحياة اليومية «شيء» و«موضوع» ألفاظ ذات مجالات تطبيقية أكثر ضيقاً . J. Lyons . Elements de semantique- p.241 .

(2) Signification et Vérite.45

(3) Elements of symbolic . logic . p. 266

وهي أكثر أهمية ، لماذا لا يستطيع الفرد أن يحتل إلا جزءا محدودا من الزمان والمكان ؟

إن الإجابة توجد دون شك في بناء الظاهرة المكانية الزمانية ذاته ، فالمكان لا يمكن أن يتصور باعتباره كلا منتهيا ، لأن كل مكان لا يصلح للتجسد إلا من خلال مكان آخر ، ونفس الظاهرة بالنسبة للزمان ، وهنا تقابلنا مشكلة التناقضات الكانتية ، فلأن كل تجربة هي زمانية مكانية فهي قابلة للانقسام ولأن كل اسم له مرجعية مكانية – زمانية فإنه لا يمكن أن يتجسد إلا إذا تجسد ضده في نفس الوقت ، فاسم « بيير » يشير إلي جزئيات الزمان – المكان التي تدعي «بيير» و«الإنسان» يشير إلي مجمل جزئيات الزمان والمكان التي هي إنسانية، ومن هنا فإن «بيير» يتضمن بالضرورة جزءا آخر من المكان – الزمان هو ما ليس «بيير» و«الإنسان» يتضمن مجمل جزئيات أخرى هي ما ليست بإنسانية، وعلي العكس من ذلك فإن «المسند لا يتضمن شيئا كهذا علي الإطلاق فكلمة «حار» ليست مرجعيتها المباشرة المكان – الزمان ويمكن إذن أن تنطبق دون تناقضات علي كل ما هو «حار» إن المكان – الزمان إذن هو الذي يشكل أساسية مبدأ النقيض « فمصطلحان متقابلان ، يمكن أيضا أن يكونا مجسدين إذا ، وإذا فقط، وجهها كمسندين إلي جزئين مختلفين من حيث المكان والزمان<sup>(١)</sup> ، فالمكان – الزمان هو وحده الذي يملك قدرة رفع التناقض ، فإن (ص) لا تستبعد(ص-) إلا إذا كان المسندان موجّهين إلي نفس المنطقه المكانية الزمانية ، إنها تتضمنها في الحالة المقابلة، ولهذا فإنه يمكن دون تناقض أن تسند (ص) و(ص-) إلي عالم واحد من عوالم الخطاب إذا افترضنا أن نبني المثال على النحو التالي :

إذا كانت جملة «بعض الرجال أشرار» تتضمن «بعض الرجال أخطار»

(١) لقد تم الاهتمام بالعلاقة اللغوية بين المكان والمنطق التصنيفي منذ زمن بعيد ، والعلاقة التضمنية التي تسيطر على المنطق التصنيفي هي مشابهة للعلاقة المكانية بين الكل والجزء.

فصحيح إذن أن : «الرجال أختيار وأشرار»<sup>(١)</sup> .

ومسند ما إذا كان بدوره ينطبق في عموميته مثلا علي الرجال ، سيري نقيضه يسند إلي عالم الخطاب حيث تدرج طبقة الرجال ، و«العالم» إذن كمرجع شامل أخير ، هو بالضرورة متناقض في ضوء مبدأ «النقيض» فانطلاقا من العالم ، نستطيع، ويجب أن نقول كل شيء وضده ،لأننا لا نتحدث أبدا عن العالم علي أنه «كل» ولكن علي أنه مجموع لأجزاء، فالعالم باعتباره «كلية» يدق عن الوصف، علي المستوي التركيبي للغة ، وحقيقة نستطيع أن نصوغ عبارة يكون «العالم» هو المسند إليه فيها ، أو بطريقة أبسط ، يكون المسند إليه هو «كل» مثل :

كل شيء يمر

أو

كل شيء باطل

لكننا هنا نتحدث عن شيئين لأن المسند إليه أما أنه لا يتخذ مرجعيته الكلية المطلقة لكن عالما خاصا ، العالم الذي تحت أعيننا مثلا، وفي هذه الحالة يقابله عالم آخر لا ينطبق عليه المسند ، وهذا العالم الآخر الذي يقول عنه كيركيجارد : «الزمن لا يمر» ، أو أن المسند يتخذ مرجعيته «الكلية الكبرى» نون أي لون من المحدودية ، وفي هذه الحالة نستطيع أن نتساءل، هل تنتمي هذه العبارة إلي اللغة غير الشعرية، أليس مما له مغزي أن تكون العبارتان موضع المناقشة مقتبستين من قصيدة : الأولي من فكتور هيجو :

إنني أشك .

الليل ....

كل شيء ينسل

كل شيء يمر

والفضاء

يمحو

الضحجج.

(١) وحتى جملة مثل العلم أبيض وأسود ليس فيها تعارض لأن المسندين ينطبقان علي جزئين مختلفين مكانيا من أجزاء المسند إليه .

والثانية لا كليسياست : Ecclesiaste

بطلان البطلان

قالها كيخوت

وكل شيء باطل

إن الذي يدق عن التصور غير الذي يدق عن الوصف، وإذا كانت «الكلية» موجودة فهناك وسيلة للتعبير عنها وهي «الشعر».

في اللغة النحوية توجد جمل بدون مسند إليه، مثل التعبيرات التي تسمى «غير شخصية» في النحو التقليدي ، مثل إنها تمطر إنها حارة الخ « وإذن فإنه بالتحديد في حالات كهذه ، يؤدي المسند إليه وظيفته من خلال غيابه ذاته ، وهذه الجمل في الواقع يحتفظ بها للتعبير عن الحالات المناخية، التي تشكل في ذاتها ظواهر للتجربة الشمولية ، فالمرجعية في عبارة مثل «إنها حارة»<sup>(١)</sup> il fait chaud من خلال مقابلتها بعبارة مثل «هذه حارة» أو «أنا أشعر بالحرارة» المرجعية هي المكان العام «المناخ» بالمعنى الشائع للمصطلح ، ومن خلاله يتم الإشارة دون محدودية، إلى المكان الشمولي ، والمصطلح «إنها» هنا إما أنه ضمير زائف، أو أنه ضمير حقيقي ، وإذن فمرجعه ليس فردا محددًا وإنما كلية «العالم»<sup>(٢)</sup> ، كله أو على الأقل كليته المكانية، والتشكيل الفعلي هو الذي يحدده زمانيا ، ومن اللافت للنظر أن نفس الكلمة في الفرنسية «il» تشير إلى الزمنية وإلي المناخ، و«الزمن» في «إنها» هو حدث محدد زمانيا ، لكنه ظاهرة شمولية غير محددة في المكان ، وفي عبارة مثل «إنها تمطر» ليس معناها «المطر يسقط» كما يقول «بوستال»

(١) العبارة علي هذا النحو تعبر عن حرارة الطقس في الفرنسية، فيما يقابله الجو حار «بالعربية».  
(٢) تسمى هذه الظاهرة في النحو العربي ، بضمير الحال والشأن وهو الضمير الذي لا مرجع له مثل قول الشاعر:

هي الدنيا تقول بمل، فيها حذار حذار من بطشي وفتكي

Postal الذي جنح بالتعبير إلي (المطر + فعل مناخي)<sup>(1)</sup> ولكنه معناه شيء مثل : «العالم ممطر».

يبقى هذا اللون الآخر من الجمل التي ليس لها مسند إليه والتي تشكل هذه التعبيرات التي تسمى «التعجب» مثل يا للهول ! .. يا إلهي ! إلخ والنحو التقليدي لم يعرف أبدا كيف يعالجها، فمن الناحية السيمانتية . نحن نعتبرها ، ونعتبر معها صيغ التعجب<sup>(\*)</sup> ، التي تشاركها في علاقة كتابية واحدة، هي علامة التعجب نعتبرها تعبيرات خاصة عن العاطفة: «جمل التعجب هي لون من الصراخ نلقي بها داخل الخطاب لكي نعبر عن تحرك الروح» كما يقول جريفيس<sup>(2)</sup> وقد ألحقها جاكوبسون بما أسماه «الوظيفة العاطفية» للغة أو علي أي حال ، كما قلنا من قبل ، فإن العاطفة يمكن التعبير عنها من خلال صيغة نحوية ولناخذ هاتين الصيغتين :

١- آه

٢- أنا أتألم .

ما الفرق بين الصيغتين ؟

من الناحية السيمانتية تبدوان متعادلتين ، فكلاهما تعبران عن نفس التجربة، ويمكن كذلك أن نفسرهما من خلال جملة مثل : «تجربة المتكلم وصفت علي أنها تجربة ألم» لكن التفسير اللغوي هنا يخادع نفسه بالقياس إلي جوهر اللغة ذاتها ، فهذا التفسير لا ينطبق إلا علي الجملة الثانية علي نحو واف، ففي جملة «أنا أتألم» حمل المسند إلي تجربة معينة، هي تجربة المتكلم والتي تقابلها التجربة الكلية التي لا تشكل إلا جزءا منها ، والمسند إليه «أنا» يقابله «اللا أنا» أنت أو هو . . . إلخ ، ووفقا لمبدأ المحدودية نستبعد

(1) Cf. introduction a La grammaire generative. p412.

(\*) مثل صيغ ما أجمل الدنيا ! وأسمع به وأبصر في العربية .

(2) le Bon usage. p. 1002.

«اللائنا». ووفقاً لمبدأ النقيض ، يتحدد المسند المضاد ، فأنا. أتألم ، يقابلها أنت أو هو لا يتألم (يكفي لكي يظهر في دائرة الضوء ، مبدأ النقيض ، أن تعمل وسائل التركيز أو الحصر : «إنه أنا الذي يتألم » والذي يعني أنا وليس أنت) (٥) .

وعلي العكس من ذلك ، فإن جملة «أه!» لا تحمل أية محدودية من هذا اللون ، فالتعجب مسند دون مسند إليه، ومن هذه الزاوية فهو يشير إلى التجربة الكلية ، ودون شك ، فإنه في السياق العادي ، يعلم المتلقي جيداً أن العاطفة متصلة بالتكلم ومن ثم فهي لا تعبر إلا عن تجربته الخاصة، لكنه وهو يستنتج هذا ، فهو يختزل بطريقة انعكاسية معنى التعجب ، ومن وجهة نظر علم الظواهر فإن المتكلم لم يقم بهذا الاختزال ، فالألم المعبر عنه ليس ألمه وكما يقول جريغيس فإن: «أه» لا تستخدم دون شك إلا لكي تعبر عن ألم جسدي، ويكون بصفة عامة، محصوراً في مكان معين ، أي متصلاً بجزء من المكان الجسدي ، لكن لنفترض أن هذا التعبير نفسه يعبر عن الألم الذي يقال له «معنوي» وهي حالة شعورية غامضة وليست محصورة في مكان (٦) . فإن المسند إليه في هذه الحالة سوف يكون التجربة الكلية.

وعلم نفس العاطفة يوافق على قراءة كنتك ، إنه يبين أن العاطفة تعبر عن نفسها من خلال تبسيط لمجال الظاهرة ، وهو لون من تعميم المعاني الإيجابية أو السلبية ، التي تقود إلى تناغم المكان من خلال سحق الفروق

---

(٥) التحليل الذي يركز عليه المؤلف هنا ، يشبه تماماً تحليل البلاغيين العرب لما يسمى بأسلوب القصر والذي يتم من خلاله ، إثبات صفة لوصف وتفيها عما عداه ، وإذا كان لهذا الأسلوب في العربية وسائل تظهر في شكل أنوات ، مثل: «إنما» وما وإلا فإنه أيضاً يتبع الوسيلة التركيبية النحوية التي يشير لها المؤلف هنا متمثلة في تعريف الطرفين فعندما يقال : أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبي وأسعدت كلماتي من به صمم . فإن الأثبات يقابله نفي متضمن أي أنا وليس غيري . « المترجم »

(٦) قد يكون التعبير المقابل في هذه الحالة هو : «أنا أعاني » .

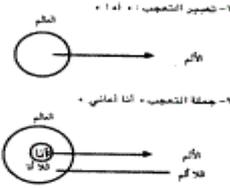
ومن هنا فإن الذي يحس بالقلق لا يخاف من شيء معين ، في مكان معين ، لكنه يخاف من العالم، يحاصره المكان الكلي الذي يثبت فيه معنى الخطر ، هنا لك إذن لوانان من التعبير يختلفان من الناحية البنائية، أحدهما «التجربة التحليلية» التي يحتفظ فيها كل عنصر بهويته وقيمتها الخاصة في مقابل ما يحيط به ، والثانية «التجربة» التجميعية<sup>(١)</sup> التي تنهار فيها البناءات المختلفة لكي تقسح المجال لبناء مكاني متجانس في سبيل أداء معين واحد .

إلي هذين القطبين من أقطاب التجربة ينتمي اللوانان التعبيريان اللذان أشرنا إليهما ، فالتعجب مقولة إسنادية بحتة ، والمسند إليه ، حتي في غيابه يعادل العالم ، و(أه!) تعبير عن الألم لكن دون مرجعية إلي جزء محدد من العالم ومن هذا المنطلق فهي تعبير عن العالم في كليته ، والذي يشرحها ليس تعبيراً مثل «أنا أعاني» ولكن «كل شيء» يبعث علي المعاناة» وفي المقابل فإن الجملة عندما تحيل المسند إلي «أنا» فإنها تنفيها عن «أنا» وتفترض بالتالي عالماً يعاني ولا يعاني في وقت واحد .

إن الفرق بين التعبيرين ليس فرقاً وصفيًا ولكنه فرق مرجعي، إنه فرق لا يتأسس بناءً علي محتوى الوصف ، لكنه يتأسس ، إذا أمكن القول ، علي درجة الامتداد، إنه ليس فرقاً نوعياً ، ولكنه كمي ، وهو يتضح علي مستوى الامتداد ويمكن توضيح ذلك من خلال التصور التالي :

---

(١) وفقاً لمصطلحات . ج . جيروم في كتابه *psychologie de la forme* . p121 والتي استعارها هو نفسه من «جلب» و«جولد ستان» .



وتصوير كهذا يظهر الفرق بين لوتين من المكان أحدهما «مكان توحيدي» والآخر «مكان اختلافي» إنه يمكن أن يقال عنه مكان تعارضي ، لا يقيم فيه كل محتوي إلا علاقة ضرورية مع نقيضه الخاص وهذا التصور البنائي المزدوج للمكان ليس مجرد تطبيق لغوي ، إنه يعكس بناء حقل الظواهر ، وهو البناء الذي يسمح - كما سنري - بالانتقال من النمط إلي المجال غير اللغوي .

إن التعجب ليس هو الشعر ولكنه نموذج لنمطه البنائي، وقد أشار إلي هذا ميرلو بونتي ، فالشعر - كما يقول - : « يتميز عن الصراخ ؛ لأن الصراخ يستخدم جسدا على النحو الذي أعطتنا إياه الطبيعة أي من خلال وسائل التعبير علي حين أن القصيدة تستخدم اللغة <sup>(1)</sup> إن الشعر يستخدم المسند الذي تستخدمه اللغة غير الشعرية ، إنه يقول كما تقول إن الأشياء كبيرة أو صغيرة بيضاء أو سوداء ، حارة أو باردة، لكنه يصنع من كل واحدة من هذه الألفاظ «الكلمة- الصرخة» ، إن الشعر نو جوهر تعجبي ، ويكفي أن نصغي السمع لكي نسمع داخل صوت المتحدث الأصداء القادمة من التعجب المتضمن المنساب.

(1) phenomenologie de la perception . p176.

وقد يقال إن التعجب يوضح درجة عالية من درجات الإسناد الذي يحتويه<sup>(1)</sup> ، لكن في هذه الحالة هناك شرط ضروري، إذ ينبغي أن يكون المسند مشيراً إلي معنى قابل للتعاظم فيمكن للإنسان أن يكتب : هو جميل ! مع علامة تعجب لأن الجمال له درجات متنوعة يمكن أن يعبر عن أعلاها، لكن في تعبير مثل : زهرة ! يغير التعجب النغمة إنه يأخذ قيمة مفهوم تعبيرية، إنه يوضح موقف المتكلم ،مفاجأة ، بهجة، ازدراء في مواجهة الموضوع المتحدث عنه، لكن الشاعر كما سنرى ، لا يريد إطلاقاً أن يعبر بهذه الطريقة، إن ما يطمح أن يعبر عنه هو كنه الزهرة ذاته «الزهريّة» التي هي في ذاتها من بعض الزوايا الدرجة العليا لكل زهرة، فهو لا يمكنه إذن أن يقتنع بالتعجب ، ولكن يوضح الزهريّة في أعلى درجاتها ، يكفيه في الواقع أن يكتف هذا «النقيض» الذي يخالف العبارة النثرية .

يجب أن يكون قادراً علي أن يقول «الزهرة» دون أن يستثير في نفس الوقت « اللآزهره»التي يؤكد المبدأ البنائي حتمية تواجدها ، إنه ينبغي عليه أن يستل ما يريد أن يصفه من المكان كموطن لتعاقب وركود النقائض ،كما يصنع الأوز الذي قال عنه مالا رميه:

ستهز عنقها كلها ، ذلك البياض المؤلم.

من خلال المكان المحرم علي الطيور التي تنكره.

إن هدف الشاعر هو أن يبني عالماً خالياً من المكان ومن الزمان ، حيث تعطي الأشياء نفسها ككليات نهائية، الشيء لا خارج له والحدث لا قبله ولا بعده، ويهذه النهاية وحدها سوف نحاول أن نبين كيف تبني استراتيجية الصورة علي أنها نفي النفي أو نقض النقيض.

(1) j. c. Milner.de , Syntaxe a L'interpretation.



---

الباب الثاني

المالية



من خلال تعريف الشعر باعتباره نظاماً للمجاوزة، فإن الشعر يبدو كما لو كان نفيًا خالصًا ، وتفكيكا لبناء اللغة ذاته، لكن إذا كانت اللغة اللامشعرية هي التي تتشكل باعتبارها نفيًا لذاتها فإن القضية ستتقلب، فالاستراتيجية الانعطافية مثل استراتيجية نفي النفي ، تعيد اللغة إلى إيجابيتها المطلقة ، وهناك تعريف يمكن أن يقترح الآن وهو : الشعر لغة لا نقيض لها ، الشعر ليس له مضاد إنه كما هو سياق لكلية المعنى، ففي الجملة النحوية يحصر المسند إليه ، الإسناد في جزء فقط من عالم الخطاب (ع=س+س-) لكن في الجملة الشعرية من خلال تفكيك البناء الإيجابي ، يتعادل المسند إليه مع عالم الخطاب(\*) .

إن من المؤسف أن كلمة «الشمولي» اكتسبت من خلال سياق الاستعمالات السياسية معني ازدراثيا ، والواقع أن الكلمة تشير بطريقة وافية إلى جوهر الشعر ذاته ، إنه لغة شمولية.

بقي أن نظهر النظام الذي من خلاله يدفع الإستراتيجية الانعطافية بالنفي التكميلي خارج الحقل السيمانتيكي، ولو كنا نمك مبدأ عاما للتحويل الانعطافي ، لكان البحث عن دليل غير ذي معني، ولنذكر بأن أي جملة انعطافية يكون مكملها بالضرورة كذلك ، وهو مبدأ يمكن أن يصاغ هكذا ، إذا كانت س جملة وس - مكملها لها وإذا أشرنا لحالة الانعطاف deviation بالنجمة فإن :

$$* س = * س -$$

لكن مبدأ كهذا ليس مسلما به ، خاصة فيما يتصل بالنفي

(\*) الرموز التي استخدمها المؤلف هي  $u = p.p$  في الجملة النثرية و  $p = p$  وقد ترجمنا  $u$  بحرف (ع) باعتبارها ترمز في الفرنسية إلى الحرف الأول من كلمة univers أي عالم ، و  $p$  ترجمناها بحرف (س) لأنها تشير إلى الإسناد . « المترجم »

السيمانتكي، بل إنه يمكن أن يكون هناك اتجاه للاعتقاد بعكس هذا المبدأ ،  
ويكفي أن نطبق هذا علي «الجزء المستبعد» ، وإذا كان نفي جملة زائفة  
يشكل بالضرورة جملة حقيقية ، فإنه يبدو بالموازاة لذلك أن نفي جملة  
انعطافية ، يشكل بالضرورة جملة غير انعطافية فإذا كانت جملة :

قيصر هو الرقم الأول (كارناب).

هي جملة انعطافية أفليس من الطبيعي أن نخلص إلي أن جملة:

قيصر ليس رقما أول

جملة غير انعطافية؟ وهذا - كما سوف نري- استنتاج غير صحيح .  
لكن يبقى أن ميدانا في حاجة إلي الترسخ ، وهو ما لا يمكن القيام به من  
بعض الزوايا إلا من خلال فهم استقرائي ، يظهر شرعية المبدأ في مواجهة  
كل نمط من الصور يتم ملاحظته تجريبيا في الشعر ، وسوف نفضل هنا  
الاحتفاظ بنفس الطرائق في التعبير ( التركيب التعبيري ، النعت...) وسوف  
يتم هذا إذا أمكن على مستويات ثلاثة ، المستوى الدلالي والمستوي  
التركيبية، والمستوي الصوتي ، على نفس الأمثلة التي سبق تحليلها في «  
بناء لغة الشعر».

وعلي المستوى الصوتي سوف نري أن الأشياء ستختلف ، فنفي  
الانعطاف ليس انعطافا ، لكن النتيجة المترتبة ستكون من الناحية العملية  
واحدة .

ولنبدا إذن بنمط المجاوزة الشعرية الأكثر انتاجا والذي أعطي له اسم  
«عدم الملاحة» فيطلق عدم الملاحة على الصفة التي لا تتفق من وجهة نظر  
الدلالة مع موصوفها مثل « صلوات زرقاء» و«احتضار أبيض» و«رائحة  
سوداء» إذا أخذنا أمثلتنا من صفات الألوان ، وعدم الملاحة ليست  
الخاصية من خصائص «الخروج الدلالي» وهي ظاهرة عبر عنها «كاتز»  
katz وفودور Fodor بظاهرة انتهاك «ملامح النموذج» وهي مرتبطة بكل

وحدة معجمية، ومع ذلك فسوف نطبقها هنا على الدلالة الوصفية، ولنتذكر أولاً ما الذي يعنيه المصطلح ولنأخذ مثال كلويتنود المشهور :

س توقف عن ضرب زوجته

فإنه يمكن أن نميز في هذه العبارة تأكيدين منفصلين :

١- س لا يضرب زوجته .

٢- س ضرب زوجته.

فمن الطبيعي أنه لا يمكن التوقف عن فعل شيء ما ، إلا إذا كان المرء قد فعله من قبل.

وإذا وضعنا الآن هذه الجملة في صيغة النفي.

س لم يتوقف عن ضرب زوجته .

فإنه يبدو أن النفي أثر على المثال (١) ولكنه لم يؤثر على (٢) لأنه إذا كان س لم يتوقف عن ضرب زوجته فغير صحيح أنه لا يضربها الآن لكن يظل صحيحاً أنه ضربها من قبل ، وسنسمي (١) المنطوق le posé و(٢) المتضمن le presuppose، ويمكن انطلاقاً من اختيار النفي إعطاء هذا التعريف للمتضمن وهو تعريف ستراونسن strawson.

إن التعبير أ يكون التعبير ب متضمناً له ، إذا ، وإذا فقط ، وجدنا أنه لكي يكون أ صحيحاً أو زائفاً بالنسبة إلي مسند إليه هو س ، فإن ب ينبغي أن يكون صحيحاً دائماً بالنسبة لهذا المسند إليه س.

ولنناقش هذا التعريف، لقد كتب سيرل : «بالتلازم مع أي مسند أيا كان ، توجد مسألة الطبقات أو الأنماط المتصلة بالمسند إليه ، والذي يمكن أن يكون هذا المسند بالنسبة لها حقيقياً أو زائفاً . فمثلاً يثار مع مسند مثل «أحمر» الأشياء الملونة أو القابلة لأن تكون ملونة، فأحمر لا يمكن أن يكون

مسندا إلا لأشياء لها لون أو يمكن أن تكتسب لونا ، ونحن نستطيع (صدقا أو زيفا) أن نسد «أحمر» إلي نافذة ، ولكن ليس إلي «الأعداد الأولية» ونحن نستطيع أن نصوغ هذا المبدأ حين نقول إن عبارة «هو أحمر» لها متضمن هو له لون<sup>(1)</sup>» إن هذا الاقتباس يطور القاعدة الخامسة من قواعد «حدث الإسناد» التي يوضحها المؤلف علي النحو التالي : «س ينتمي إلي طائفة أو نمط قابل للانتماء إليه منطقيا» ويمكن أن نتساءل كيف نحدد الطائفة أو النمط الذي ينبغي أن ينتمي إليه س لكي يكون المسند «أحمر» قادرا علي الاتصال به من الناحية المنطقية، أنقول إن ذلك متعلق بالطائفة المادية؛ لكن هناك أشياء مادية غير قابلة للألوان مثل الأليكترونات أو الرياح . وهو ما يجعل عبارة «الرياح السوداء» للمارمية تعبيرا - من الناحية الدلالية - غير مقبول هل يمكن إذن التحدث عن طائفة «المرثيات» التي تضمن واجهة تعكس الضوء؟ وأياما كان الأمر ، فإننا نكرر أن علم الشعر لم يكن من شأنه أن يحل مشاكل كهذه ، وكان يكفي أن يؤكد من خلال الحدس أن عبارة مثل «الأعداد الحمراء» هي جملة خارجة من الناحية الدلالية ونفس الشيء بالنسبة للصلوات الزرقاء ، وكلمة الصلوات في الواقع لها معطيان (١ الشعائر ٢) صوت الأجراس ، والسياق الذي يقول : « من المعدن الحي تخرج الصلوات الزرقاء» يظهر أن المراد هنا صوت الأجراس ، وهي لا تدخل بدهاءة في طائفة المرثيات أو الأشياء القابلة للتلوين ، والتعبير إذن من الناحية الدلالية تعبيرا انعطافي ، مادام (متضمنه) وهو ( الأصوات مرثيات) يعد تعبيرا زائفا . إن استدعاء قضية المتضمنات ، لأخذ مسألة الخروج السيمانتكي في الاعتبار يتقدم بنا من وجهة نظرنا خطوة هامة إلي الأمام ، فالخروج أو الشذوذ يمكن أن يعتبر في الواقع لونا من التناقض بين «المنطوق» و«المتضمن» « فأصوات الأجراس زرقاء » خروج لأن منطوق

(1) ovrage Cite. p. 176.

زرقاء يدخل في تضاد مع متضمن «مرثي» . وإذن فإنه تبعاً لمبدأ سترابوسن ، يبقى نفس التناقض عندما تحل محل «زرقاء» صيغة من صيغ نقيضها ، فتقول أصوات الأجراس حمراء أو صفراء أو خضراء... الخ.

لأن هذا يساوي من الناحية التركيبية «أصوات الأجراس ليست زرقاء» والتناقض يعد بديهياً في الحالة الأولى ، وأقل بدهية في الحالة الثانية ، فعندما تقول : أصوات الأجراس ليست زرقاء ، فإنه يبدو أن التعبير من الناحية الحرفية صحيح، والحقيقة أنه ليس كذلك ، إلا إذا أعطينا لصيغة النفي معني تفسيرياً مثل: إنه ليس من الممكن أن ينطبق المسند «زرقاء» على المسند إليه «أصوات الأجراس» لكن من ناحية التصور اللغوي ، فإن النفي انطلاقاً من تعريف المتضمنات، يظل محتوياً علي المتضمن ، فإن نفي عن مسند إليه لونا ما ، فإن ذلك يعني أن له لونا آخر، والقول بأن لأصوات الأجراس لونا يشكل جملة تعد خارجة أو شاذة .

ومن هنا فإن مبدأ \* س \* س ينطبق علي هذه الحالة من حالات الصورة ، إن نفي الجملة الانعطافية هو في ذاته جملة انعطافية أيضاً، إن ذلك لا يتحقق - وتلك هي النقطة الرئيسية - إلا في مستوي التحقق بالفعل لا بالقوة niveau de l' actuel in presentia ، فالمسند يفتل من مبدأ التناقض البنائي، وما دام مضاد الأزرق وهو الأحمر ليس قابلاً لأن يتحقق بالفعل كمسند لأصوات الأجراس، فإنه يمكن القول بأنه في هذا المستوي ليس للمسند «الأزرق» مضاد. إن «الزرق» ستتعاقد إذن مع الحقل الدلالي العام لكلمة اللون ، ونفس القول ينطبق علي مضادات «دقات الصلوات» أي علي الأصوات الأخرى ، لنفس السبب فهي جميعاً لا تستطيع أن تستقبل الألوان كمسند إليها، فكل شيء يجري إذن كما لو أن «دقات الصلوات» هي الصوت الوحيد للأجراس وكما لو كانت الزرقة اللون الوحيد في العالم إنها الشمولية الدلالية إذن التي جعلت من الجملة تعبيراً عن شمولية العالم إن

هذه الخطوات للشمولية من خلال نفي النفي يمكن أن تطبق على كل الأمثلة ولتعد مرة أخرى إلي مالارمييه حين يقول :

إنه الاحتضار الأبيض سيهتز له كل عنقه.

إذا كان المضاد لأبيض هو أسود ، فإن «الاحتضار الأسود» يقدم نفس الدرجة من المجاوزة وهو لا يمكن أن يتحقق بالفعل ، وإذن فالبياض ، متحررا من مضاده ونفيه ، يظل هنا وحيدا في عالم اللون ، كما لو أنه - نتيجة لذلك - كان كل احتضار أبيض ، وكل بياض مميتا .

إن النتيجة ذاتها يمكن أن تنطبق على النفي التركيبي ، ولنلاحظ فقط أنه لكي ننفي الصفة ينبغي أولا أن نحلها في تركيب آخر :

(الأصوات الزرقاء ← الأصوات التي هي زرقاء) ثم نطبق التحويل النفي: الأصوات التي ليست زرقاء، وينتج معنا جملة هي أيضا انعطافية ، ولنفتح قوسين هنا، هذا التحويل المزوج الذي تتطلبه الصفة لكي تتقبل النفي التركيبي ربما يشف عن النزعة الشعرية للصفة، فعلي الأقل بالنسبة لهذه الصفات التي ليس لها مضادات معجمية، يمكن أن يقال إنه من خلال موقع الصفة، لا وجود للنفي، والصفة إذن ستكون شمولية من خلال ذاتها ، وهنا يكمن أحد أسباب شاعرية الإسناد.

إن نفس الخطوات يمكن أن تنتقل دون تغيير إلي الصفة التي تقوم بوظيفة الجزء مثل قول (كوكتو)

نيويورك مدينة مستيقظة

فنحن هنا أمام جملة انعطافية، لأن الإسناد «المتضمن : هو «إنساني» وإذا كان المضاد المعجمي لمستيقظة هو «ناائمة» فإن الجملة التكميلية ستكون انعطافية لنفس السبب ، فمستيقظة أو ناائمة لهما متضمن مشترك هو «إنساني» .

إن كل أمثلة الخروج الدلالي التي حللناها تنتمي إلى هذه الطائفة من طوائف الصورة التي سماها «رادون فيير» Radonvilliers صور الابتداء» في مقابل «صورة الاستعمال» وهذه الطائفة الأخيرة تثير مشكلة ، فعلاقة الدال - المدلول يحددها الاستعمال ، ومن هنا فيبدو أن من التناقض أن تسمى «الاستعمال» صورة ، بأي حق نطلق علي معنى ما «المعنى الصوري» هو داخل في دائرة الاستعمال؟ ولنأخذ مثالا وليكن «الأفكار السوداء» فكلمة سوداء لها معنيان ، أولهما ما نجده في تعبير كتاب أسود، ليلة سوداء ، وهو معنى يحدده القاموس بقوله السواد أكثر الألوان ظلمة، ويطلق على الأشياء التي تحمل هذا اللون « والمعنى الثاني الذي يظهر في مثل «أفكار سوداء» يحدده القاموس بأنه «الكآبة الحزينة» والواقع أنه كان ينبغي أن يقال «الحزنة» بدلا من «الحزينة» ، وليس هذا هو المهم ، لكن المشكلة هي أن نعرف، لماذا نسمي المعنى الأول الحرفي أو الخالص ونسمي المعنى الثاني المعنى الصوري. إذا كان المعيار هو «الاستخدام» فلماذا هذا التقسيم؟ (فكلاهما مستخدم) أليس المعنيان متزامنين؟ إن التعبير «أفكار سوداء» لا يقدم أي درجة من درجات الانعطاف وينبغي أن يكون مندرجا تحت عنوان النمط التركيبي الكامل . لقد قدمت هذا التصور في «بناء لغة الشعر». وأريد الآن أن أعود للحديث عنه، فصور الاستعمال تقف في أدنى درجات الصورية لكنها ليست في درجة الصفر .

إن هناك معيارا تعقيدا صلبا ، لأنه معيار تركيبى ، فأسود تحمل في الواقع كل معاني اللون في كل وظائفه وهي باعتبارها صفة تشغل وظيفتين رئيسيتين ، الوصف والإخبار وإذن فقولنا :

جاك عنده كتاب أسود

وكتاب جاك أسود

صیغتَان مقبولتان بالتساوي ، وفي المقابل فإن :

جاك عنده أفكار سوداء.

صيغة مقبولة ومستعملة ولكن من ناحية ثانية :

أفكار جاك سوداء

ليست مستعملة أو هي أقل كثيرا في الاستعمال فالمعنى الأول (١) الحرفي يتحرك إذن بحرية تركيبية كاملة ، وليست هذه هي حالة المعنى الثاني (٢) الصوري ، ويمكن أن يلاحظ أن (١) يقبل المفرد كما يقبل الجمع، وليست هذه هي حالة المعنى الثاني فجملة مثل :

جاك عنده فكرة سوداء

ليست مستعملة، ونتيجة لذلك فإن من الممكن أن نقبل كتعريف للمعنى الحرفي ، التعريف الثاني : هو المعنى الذي يظل هو هو في كل التوزيعات الصوتية - التركيبية للكلمة ، والمعنى الصوري علي العكس ، هو الذي لا يوجد إلا في حالة واحدة، أو علي الأقل في جزء محدود من هذه الأشكال أو هذه التوزيعات.

انطلاقا من هذا يمكن أن نعود إلي نقطة أساسية هنا ، فصورة الاستعمال ، هي أيضا ، لا تقبل النفي، ولهذا فإنها تحتفظ بدرجة ما من القيم الصورية ، نعتي - كما سنري فيما بعد - أنها تحتفظ بنمط ما من أنماط المعنى ، فهي لا تقبل لا النفي المعجمي ولا التركيبي.

إن « كتاب أسود » يقابلها « كتاب أبيض» وفي اتجاه هذا المعنى الحرفي للون ، ليس هناك مصطلح يمكن أن يطلق عليه أسود دون أن نطبق عليه مقابله وهو أبيض، وعلي عكس ذلك فإذا كانت «أفكار سوداء» قد دخلت في الاستعمال ، فإن «أفكار بيضاء» لم تدخل ، ونتيجة لذلك فإنه إذا أخذنا في الاعتبار مستوي الاستعمال فقط أي تعبيرات يجدها المتكلم داخل ذاكرته ويحل شفرتها الملتقي دون مشكلة فلنا الحق إذن أن نقول ، مادام

علي هذه المستوي لا توجد أفكار بيضاء» فإن «أفكار سوداء» لا يوجد لها مقابل أوتقيض ، لقد هزم البناء النقيض والتركيب يرفض التصور الجذري ، وينبغي أن نلاحظ شيئاً وهو أن كلا المتضادين أسود وأبيض يعرفان طريقهما إلي صور الاستعمال ، لكن ليس في نفس السياق وليس في نفس المعني، فنحن نقول «ليلة بيضاء» لكن هذا التعبير ليس هو المضاد أو النفي لليلة سوداء، تماماً كما أن التعبير «فتي عامل» ليس المضاد له «فتاة ليل»<sup>(١)</sup>.

يمكن أن نلاحظ الآن بوضوح السمة الملائمة للصورية ، فالفرق بين «فكرة حزينة» و«فكرة سوداء» ليس هو الفرق بين التجريد والتجسيد كما افترضت ذلك البلاغة القديمة ، إنه الفرق بين القابل للتضاد، وغير القابل للتضاد ، وما يميز الصورة عن اللا صورة هو قابلية التضاد أو يمكن أن يقال قابلية الإنكار ، فأنت يمكن أن تنكر أو تكذب جملة «الرجل شرير» ، ولكن لا يمكن أن تنكر أو تكذب «الرجل ذئب» لأنه لا يوجد حيوان يرمز للطيبة كما يرمز الذئب للشر<sup>(٢)</sup> .

أما فيما يتصل بالنفي التركيبي ، فإن الدليل أقل تحديداً ، ولكن يبقى قابلاً للاستخلاص . فجملة مثل «س عنده أفكار سوداء» جملة مستعملة، ولكن منفيها : «س ليس عنده أفكار سوداء» ليست كذلك . وإذا التقينا بعبارة كهذه فإننا نتلقي بها علي أنها نفي للجملة المقابلة ، ونفس الشيء

(١) يلاحظ أنه لا توجد أي قاعدة من قواعد التضاد تحكم الاستعمال الصوري لكلمات الألوان في تعبيراتها المستخدمة : نظرة حمراء ، خوف أبيض ، ضحكة صفراء ، لغة خضراء ، رؤية وردية للحياة.

(٢) يلاحظ أن البلاغيين العرب اهتموا في تعريف الخبر والإنشاء بقابلية الأول ، دون الثاني ، لفكرة الصدق أو الكذب ، وهو يقترب من فكرة الإثبات أو الإنكار ، أو وجود النقيض ، علي حين أن الصيغ الانشائية وهي أقرب في جملتها إلي حقول الصيغ الشعرية ، لا تقبل فكرة الصدق أو الكذب ، المترجم.

ينطبق على «ليس» «س» ذنبا « فهي ليست إلا تأكيدا للصيغة الإيجابية في شكل منفي.

صور الاستعمال إذن هي صور غير قياسية ولكن لا يمكن أن نعتبرها «ليست صورا» لكن في هذه الحالة علينا أن نميز بين درجات من المجاوزة وألا نعد صور الاستعمال مثل درجة الصفر ولكن نعدنا درجة داخلية من درجات التصوير وهو ما يؤكد دليل النفي . لقد رأينا أن عبارة مثل س ليست له أفكار سوداء يمكن أن نلتقي بها في اللغة . وحتى لو كان التقاء من الدرجة الثانية وينبغي في هذا المجال أن يثار ، كما يثار في كل مجالات الحقيقة الإنسانية ، قانون الكل الشامل أو العدم المطلق» لقد أوضح تشومسكي أن هنا درجات من التقييد تلتقي معها في نظام عكسي ، درجات من التصوير . إن «أثر» صورة من صور الاستعمال مثل «أفكار سوداء» دون أن نقول إنه ملغي هو بلا ريب أقل من أثر نتاج يحدثه الإبداع اللغوي الذي يغير القواعد دون أن يعطينا ضمانا بالاستعمال ، ومن هذه الزاوية فلنقارن جملة

يبير له أفكار سوداء.

بكلمات رامبو:

والحيات العملاقة المبتلعه للذرافيل

تسقط من أشجار ملتوية ، مع الرائحة السوداء.

ومع ذلك فهناك حالة يكون فيها الأثر ملغي ، وهي حالة «الصور الميتة التي أشار إليها «بالي» مثل «الشمس تطلع أو «هو يجري وراء المخاطر»<sup>(1)</sup> . وقد أطلق فونتانيني صفة «المجاز» على هذه التعبيرات التي تعرف بالتعبيرات الإيجابية ، لأنه ليس هناك مصطلحات أخرى غيرها تعبر عن

(1) traite de stylistique.1. p. 195.

المحتوي المراد ومن هذه النظرة ، فهي تعبيرات غير صورية ، وبما له مغزي أن بعض هذه التعبيرات تقبل «النقي» دون محدودية، فنحن نقول : «الشمس لم تطلع بعد» أو « إنه لا يجري وراء المخاطر» فنجد أنفسنا مع تعبيرات مستعملة مثل مثبتها تماما، ومن السهل أن نورد أمثلة كثيرة على ذلك .

لقد رأي بالي أن تعبيراً مثل «المريض تدهور» ليس صورة مية كما هو الحال بالنسبة إلي تعبير مثل «قيمة العملة تدهورت» لكن التفسير الذي يطرحه للفرق بين العبارتين يعد مصادرة علي المبدأ ، لقد كتب : « في عبارة المريض تدهور ، واللوحه المقدمة إلي خيالي مضطربة ، لا أستطيع أن أعيد بناها ، وهناك صور جنينية كثيرة تتقدم نحو محور الوعي ولا تصل أي منها إليه ، لكن هناك حصاد انطباع ، وهو هذا الشعور الغامض بوجود صورة، إنه لون من بقايا نشطة ، تنقذ الصورة وتمنعها من أن تذوب في المجرّد»<sup>(1)</sup>

وحتى لو أقررنا بشرعية هذا الوصف الاستبطاني ، فيبقي أن نسأل لماذا يتم هذا الشعور في حالة ولا يتم في الأخرى، وهذا السؤال اللغوي الخالص لم يطرحه «بالي» وحدد نفسه بأن يلاحظ علي الإجمال أنه في تعبير «المريض تدهور» ليست الصورة مية لأنها من الناحية النفسية حية، ومع ذلك فيبقي المثال هاما ، فنحن لدينا استعمالان لكلمة واحدة هي « تدهور» مع أثرين مختلفين، أحدهما أثر ضعيف لكنه واقع والثاني لا أثر له من أين أتى الفرق ؟ إن علاقة كل تعبير بشطره المضاد يمكن أن يوضح الأمور هنا، فجملة «قيمة العملة تدهورت» تفترض المضاد المعجمي «علت» وتفترض المضاد التركيبي «لم تتدهور» وفي المقابل فمن الصعوبة القول «المريض لم يتدهور» وبالتأكيد لا يقال للدلالة علي أنه يتحسن «المريض يعلو».

(1) Traité de Stylistique. p. 194.

إن النفي المعجمي يبدو أنه يلعب دورا متفوقا إذا لاحظنا أن تعبيرات «اللاصورة» تؤدي وظائفها بصورة عامة من خلال «أزواج متعارضة» علي النحو التالي :

طلعت الشمس	_____	غربت الشمس.
أفكار واضحة	_____	أفكار غامضة .
روح واسعة	_____	روح ضيقة.
لون ساخن	_____	لونا بارد(*) .

مما يسمح بتحديد نسبية التطابق بين «طبيعي- مستعمل» وإعلان المبدأ التالي : الاستعمال لا يستطيع أن يجعل من تعبير ما تعبيراً طبيعياً إلا إذا كان لمضاده نفس الأثر ، أو بعبارة أخرى ، لا يعد التعبير ، «مستعملاً» استعمالاً كاملاً إلا إذا كان مضاده كذلك.

يمكن في نهاية المطاف أن نميز درجات التصوير وبقا للونين من العوامل مختلفين . الأول هو وجود أو غياب ملمح مشترك علي الأقل بين المصطلحين المتداعيين ، واستطرادا لذلك وجود سمات مهيمنة أو عدم وجودها في ذلك الملمح ، العامل الثاني هو خاصية الاستعمال أو عدم الاستعمال للصورة، ويمكن للعاملين أن يلتقيا في مثل قولنا : «هذا الرجل ثعلب» فمعنا هنا الاستعمالية وأيضا الملمح المشترك والسمة المهيمنة «ماكر» والصور الاستعارية إذن يمكن تحليلها علي أنها مجاز مرسل ، لكنها يمكن كذلك أن تنفصل عنه في قولنا : «ليلة بيضاء» من الصعب أن نجد في معني «بيضاء» شيئا يعادل «عدم النوم» والاستعمال وحده هو الذي يسمح بفك الشفرة من خلال إحلال معني مكان الآخر(\*\*) ، وعلي العكس من ذلك ، إذا

(\*) ربما يلتقي مع التعبير الأخير في العربية «لون صارخ» و«لون هادي».  
(\*\*) ليلة بيضاء nuit blanche تدل في الفرنسية علي الأرق . وقد لا تكون لها نفس الدلالة في العربية، لكن المبدأ ينطبق علي الصيغة المقابلة في العربية وهي «ليلة نابغة» حيث لا توجد علاقة في المعني بين النابغة والأرق ولكن الخلفية التاريخية والاستعمال يسمحان بفك الشفرة «الترجم»

كانت الصورة تنتمي إلى أعلى الدرجات في السلمين ، فإن الإحلال لا يعود  
ممكناً وفي نفس اللحظة يصبح التضاد ممنوعاً وفي هذه اللحظة نجد معنا  
الصورية الشعرية؟

لقد لمحت البلاغة القديمة هذا الفارق في الدرجة عندما ميزت من خلاله  
بين الصور «القريبة» والصور «البعيدة» لكي لا تستحسن النوع الثاني مع  
ذلك، ومن حسن الحظ أن الشعر لم يستجب لوجهة نظر البلاغة ، لقد تابع  
في مجمله ، المبدأ الذي أشار إليه أندريه بريتون حين قال : «بالنسبة لي  
أقوي الصور هي تلك التي تقدم أعلى درجات الاعتباطية» ولنسجل -  
عابرين- هذه الخاصية الجديدة للصورة وهي «القوة» التي سنعود إليها في  
الفصل القادم ، لكن المهم هنا هو ما لاحظته بريتون من فكرة التقريب  
«الاعتباطي» بين المدلولين أي بين مدلولين ليس بينهما ملمح سيميانتينيكي  
مشترك ، وهو ما يوقف كل محاولة لاختزال دائرة «الاستعارة - المنطق»  
وفي نفس الوقت يوقف سياق النفي التكميلي.

سوف أعالج هنا بقدر أكبر من الاختصار هذه الصورة التي سميتها  
صورة عدم الاتساق<sup>(١)</sup> وهي شكل يمت بصلة إلى اللون السابق، فمن خلال  
كلمة «عدم الاتساق» تميز الغياب - في الظاهر - لأي صلة «منطقية -  
سيميانتينيكية» بين المصطلحات أو الوحدات المتناسقة، إن التحام النص هو  
مسألة حدسية شعورية بلا شك . لكن العمق اللغوي لهذا الإدراك يطرح  
مشكلة لم تحل بعد، ولن نناقشها هنا، ويكفي هنا ، أن نلاحظ الفروق بين  
الانقطاعات الحدسية لتعبيرات مختلفة كذلك التعبيرات التي تنسب إلى رامبو:

\* ملاعات سوداء                      ونايات

(١) بناء لغة الشعر ، الفصل الخامس ، ( وانظر ترجمتنا العربية الطبعة الأولى ص ١٨٩ وما بعدها ،  
والطبعة الثانية ص ١٦٥ وما بعدها .

بروق  
\* اصعدوا  
\* مياه

ورعود  
وتدحرجوا  
وحزاني

إن التعبيرات التي ميزت بنجمة علي عكس التعبيرات الأخرى، تبدو غريبة إلي حد ما . فهي تجمع بين كلمات من خلال حرف العطف يبدو أن التجمع بينها مفاجئ ، وذلك لأنها دون شك لا تنتمي إلي نفس الطائفة السيمانتكية وهو ما يرسلنا إلي حالة عدم الملاصقة، فعلاقة النسق يبدو أنها تفترض انتماء المصطلحين إلي طائفة مشتركة، ومن هنا تبدو غرابة جملة مثل :

بيير أشقر وحزين .

ولكي نستخدم مصطلحات جريماس<sup>(1)</sup> يمكن أن نقول إن الكلمتين ليستا متناظرتين «Isotopes» إحداهما تنتمي إلي الحساسية الخارجية والأخرى تنتمي إلي الحساسية الداخلية ، وتعبير كهذا لا يستطيع أن يختزل درجة لوعيه إلا من خلال تأويل خاص ، ولنقل من خلال تأويل رومانتيكي مثلا حين ترسلنا هذه الكلمات إلي بطل شاب وظلال وحزن جميل ، لكن الكلمات سوف تغير عندئذ نمط المعنى وهو ما يحيلنا إلي قضية أخرى ويمكن في هذه الحالة أن تركز على عدم الاتساق وأن نصف بيير مثلا بأنه «أشقر وماسوتي» والأثر الذي يمكن أن يحدثه التجميع غير المتوقع لعناصر علي هذه الدرجة من التفرق يمكن أن يلمس حافة الكوميديا .

من الواضح إذن أنه إذا كانت الجملة، موضع المناقشة، غير طبيعية ، فإن الجملتين اللتين تشكلان نفيها (المعنوي والتركيبي) غير طبيعيتين كذلك ، فقولنا : بيير أسمر ومرح .

(1) Semantique structurale .p. 106.

وقولنا : بيير لا هو أشقر ولا هو حزين .

هاتان الجملتان أيضا تشكلان جمل عدم اتساق<sup>(١)</sup> .

وهكذا فإنه في هذين النمطين من الصور اللذين هما عدم الملائمة وعدم الاتساق تكون قد تمت مراجعة مبدأ الانتقال الانعطافي، إن نفي جملة انعطافية ، يشكل في ذاته جملة انعطافية أخرى وبهذا المعنى فلا وجود لهذا النفي ، ومن وجهة نظر لغوية بحتة لنا الحق أن نخرج بنتيجة مؤداها أن جملة عدم الملائمة وجملة عدم الاتساق لا نفي لهما ، ومع ذلك فنستطيع أن نلمح اعتراضا ، ونستطيع أن نطرح تساؤلا ، دون أن نربط النمط بالإجابة التي سوف يحملها .

والسؤال ينتمي إلي حقل الدراسات النفسية - اللغوية ، وهو يتصل بمعرفة ما إذا كان وصف التعبير بأنه تعبير ممنوع يعني وصفه بأنه تعبير مستحيل ، إن الإجابة بالإثبات ستحمل تناقضا من جهة ما ، ما دام التعبير الشعري يدل من خلال انعطافه الخاص على إمكانية إنتاج هذا اللون ، وإذا كان المتلقي قد وجد نفسه أمام «أصوات صلاة زرقاء» فلما لا يستطيع أن يبني علي هذا النمط « أصوات صلاة حمراء» ؟

وعلي هذا التساؤل يمكن - فيما يبدو - أن يرد بأن التعبيرين ليسا علي مستوي واحد ، فأحدهما طرح ضمنيا أمام المتلقي ، ومعطياته قدمت ، والأخر ينبغي أن يتم نتاجه ضمنيا ، والفرض المطروح إذن هو أن اللغة الضمنية تستجيب تلقائيا لقوانين اللغة ، وهو فرض ، كما نرى فيه بعض المخاطرة، لكن الفائدة التي يسمح بها هي المرور إلي التعبيرية ، فإذا كان

(١) لقد كان رامبو كما أشرت في « بناء لغة الشعر» هو الذي جعل - فيما يبدو، من عدم الاتساق قاعدة في لغة الشعر وهو ما أكدته تودروف (les Genres du discours p110) وأكد كذلك القاعدة الرئيسية لبناء لغة الشعر ، والتي علي أساسها يعد قانون الشعر هو القانون المضاد

النفي الضمني لتعبير ما ، هو الحصاد الذي يقدم في شكل إجابة ثلقائية على «المثير» ، فإننا يمكن إذن أن نطلب من نوات مختلفه الإجابة عن الاختبار : ما هو المضاد لكذا ؟ .. وانطلاقا من مجموعتين من المثيرات (١) انعطافية (٢) غير انعطافية . سوف يترجم مقياس زمن رد الفعل (زر) أكبر وأصغر درجات التهيؤ للإجابة ومما له مغزى أن يكون (زر) أطول في المجموعة الأولى عنه في المجموعة الثانية .

ولكي نأخذ مثلا فإن المتعرضين للاختبار سوف يجيبون أسرع بكلمة «كتاب أبيض» في مقابل المثير «كتاب أسود» . أسرع من إجابتهم بعبارة «رائحة بيضاء» في مقابل المثير «رائحة سوداء» . ونفس النمط من التجارب قابل لإجرائه في مواجهة أنماط أخرى من الصورة سندرسها فيما بعد ، وقيمة (زمن رد الفعل) يمكن أن تشكل مع قيم أخرى مقياسا مقارنا للصور المختلفة فيما بينها وربما تصبح شرعية على التصنيف الذي يضعه الحدس للطاقت الشعرية بالنسبة لهذا الصورة .

نمط ثان من أنماط الصورة درسناه في «بناء لغة الشعر» تحت اسم «الإطناب» في مثل الصفة:

اللازود الأزرق.

في بيت مالرميه :

والغم المرتعش واللازود الأزرق النهم.

والصفة غير الملائمة درسناها من قبل تحت عنوان الإسناد ، لكننا نعلم أن هذه الوظيفة «الكيفية» تمثل في حالة الصفة وظيفة إضافية بالقياس إلي الوظيفة الكمية التي تميزها من المسند إليه ومن البديل ، وعلينا أن نعيد تذكر هذا المبدأ . وفي الموقع النعتي لا تعد الصفة إلا جزءا من امتداد الاسم ، ومن ثم فهي تتشكل على أنها طبقة داخلية داخل الطبقة الاسمية، مثلث قائم

للاشعر .

الزاوية يشكل طبقة داخلية من المستطيل . لكن لا بد لتحقيق ذلك من شرطين دلاليين ، فعلي الصفة أن تكون قابلة للانطباق على :

أ- جزء علي الأقل من أفراد الطبقة.

ب- جزء علي الأكثر من أفراد الطبقة ( بمعنى ألا تنطبق علي جميع الأفراد) وتكون الصفة غير ملائمة إذا لم ينطبق عليها الشرط الأول (وتكون رباعية الأضلاع) وإذا لم تستجب للشرط الثاني كانت إطنابا (ثلاثي الأضلاع) فاللاملائمة والإطناب إذن لوان من الصورة يتحركان في اتجاهين متقابلين ، فغير الملائمة لا تنطبق على أي جزء وصورة الإطناب تنطبق علي جميع الأجزاء ، لكن النتيجة المستخلصة هي واحدة في الحالتين ؛ فالتعبير لا يصلح للدخول في دائرة قانون النفي ، وقد رأينا كيف تحقق هذا مع النمط الأول ، وعلينا أن نتخبره الآن مع النمط الثاني.

عندما يعرف القاموس كلمة اللازورد فإن ملمح الزرقة يدخل في جوهرها حين يقول : «حجر أزرق صاف» فلو أضفنا الصفة لأصبح التعبير «حجر أزرق صاف أزرق» وهو تعبير إطنابي تماما ، وهو من هذه الناحية شأنه شأن التعبير غير الملائم لا يتحمل النفي ولنكتف هنا باختبار النفي المعجمي، ولكي تبسط الأمر فلنعتبر أن المضاة لأزرق هو أحمر ، فسوف يكون التعبير البديل :

حجر أزرق صاف أحمر .

وسوف نجد أنفسنا ثانية مع نفس الحالة السابقة ، فنفي صورة الإطناب ينتج عنه صورة «غير ملائمة».

والإطناب نفسه له درجات والمثال الذي سقناه(\*) ينتمي إلي درجة عليا

(\*) استشهد المؤلف في الواقع بمثالين . ولكن المثال الثاني منهما قائم علي أساس الجنس الصوتي في اللغة الفرنسية مما يفقد معه خاصته عند الترجمة إلي العربية، ولهذا اكتفينا بمثال واحد لتوضيح القاعدة « المترجم »

منه، وهذا هو السبب الذي يجعلنا لا نلتقي بنماذج منه إلا في عصور متأخرة من الشعر الفرثسي حيث تشيع نمازجه، ولنقرأ هذين البيتين للارميه.

ويقوة الصمت والظلمات السوداء

عاد كل شيء علي سواء إلي الماضي الغابر.

فهناك تعبيران نعتيان يتمثلان في «سوداء» و«غابر»<sup>(5)</sup> وما يمكن أن يقدماه من قيمة تحديدية لموصوفيهما «ظلمات» و«ماضٍ» ، وفي نفس الإطار يدخل تعبير أراجون«الجميل» : النهر السائل.

وعلى العكس من ذلك ، فإن النصوص التي تنتمي إلي العصور السابقة، إذا كان النعت الإطنابي فيها شائعا، فإنه كان يرد دائما في شكل يمكن أن نعتبره منتما إلي درجة أكثر ضعفا من درجات المجاوزة، في مثل:

زمردة خضراء توجت رأسها «فيني»

أو مثل :

يرى في عينيها الواسعتين نجوما مرضعة بالذهب.

وكل البحر الواسع الذي تمضى السفائن فيه بعيدا . «هيرديا».

إننا يمكن أن نعتبر التعبيرين النعتيين « زمردة خضراء » و«بحر واسع» نوعا من الإطناب ، ولكن هل يدخل تحت نفس درجة النوع السابق؟

هنا تكمن مشكلة الفارق بين الدلالة والمعجم ، ومرة أخرى ففي داخل هذه الدرجات يمكن أن نلاحظ فروقا دقيقة، فاللون الأخضر في الواقع يعد ملمحا تحديديا للزمرد ، ما دام يشكل الخاصة الوحيدة التحديدية له في عالم الأحجار الكريمة، ومن الصعب القبول بإمكانية فهم كلمة «زمرد» إذا لم يكن

(5) كان البلاغيون العرب قد أوردوا على تعبير مماثل مثل « أشس الدابر لايعود » وعلى تعبير لزهير

بن أبي سلمى نفس الملاحظة عندما قال :

وأعلم علم اليوم والامس قبيله ولكنني عن علم ما في غد عسي

المرء يعرف أنها تشير إلى حجر أخضر ، ومن هذه الناحية فإن نفيها الدلالي بعبارة مثل «زمرد أحمر» يشكل جملة إنعطافية ، لكن يبقى أن درجة الشذوذ هنا ليست بنفس بدهاء الدرجة في عبارة مثل «لازود أحمر» والفرق يأتي دون شك من حقيقة أن كلمة «زمرد» تشير إلى موضوع مجسد يتكون من أجزاء مختلفة غير متغايرة جعلها الالتحام كأنها جوهر واحد ، و«الزمرد الأحمر» ليس شيئاً غير متصور ويمكن أن يكتشف يوم ما كما اكتشف الأوز الأسود ، فانعطاف التعبير إذن يبدو وكأنه نتيجة لمعطيات وليس نتيجة لقانون ومن هذه الزاوية فهو ليس محظورا من الناحية السيمانتيكية ولكننا سنعود بالتحليل فيما يعد إلى هذه المشكلة المهمة .

ما موقع صفة الاتساع من البحر؟ هل هي ملمح تحديدي؟ نعم ، إذا كان الاتساع هو الصفة الملازمة التي تفرق البحر عن البحيرة ( البحيرات المالحة) لكن الاتساع محتوي من الصعب أن تثبت حدوده، فهناك بحيرات أضخم من بعض البحار ( البحيرة العظمي والبحر الميت مثلا) ، وصحيح أن مفهوم الإطناب يقوي بالعادة اللغوية في التعبير ، وتعبير «البحر الواسع» من «الكليشيهات» المعدة التي أوردها جريفيس كمثال علي «النعث الطبيعي» ، وهيرديا لم يستعمله إلا من خلال تعبير هو في ذاته انعطافي «وكل البحر الواسع» وهو ما يشكل بدوره مساقا من مساقات الصورة، نجده في مستوى عدم الملاسة ومن الأمثلة الجميلة في هذا المنحى مثال «صوت من ذهب» وهو تعبير في ذاته مبتذل ، ولكن أحياء فرلين في السياق التالي:

فجأة تستدير نحوي نظراتها المثيرة.

أي يوم أروع من يومك هذا ؟

ذلك الذي كان صوته الذهبي حيا .

إن تعبير «صوت من ذهب» يجمع نمطي الصورة، ولكنه ينتمي إلى نوع من الإطناب مختلف عن النوع السابق ، فنحن لدينا في الواقع نموذجان للإطناب النعتي تبعاً لكون الوصف يحدد فرداً أو يحدد طبقة ، والطبقة وحدها هي التي تقبل امتداداً قابلاً للتجزئة . أما الفرد فهو من خلال تعريفه غير قابل للتجزئة ، ومن ثم ، فهو لا يقبل تعريفاً امتدادياً إضافياً ، فإذا ما قدم لنا نص تصوراً كهذا (امتدادياً إضافياً) للفرد ، فإنه سيصبح انعطافياً من خلال الإطناب ، وهو ما تم مع المثال المذكور فالصوت من خلال الضمير تتحدد مرجعيته الفردية بشيء غير قابل للتجزئة ومن ثم فإن النعت بالصوت الذهبي الذي لم يعد يستطيع أن يؤدي وظيفة الصفة التحديدية ، وإلى نفس النموذج ينتمي النعت الذي يسمى في البلاغة القديمة «النعت الطبيعي» مثل «أندروماك ذات الذراعين البيضاء» أو «فكتور مروض الخيول» فالإطناب هنا لا يأتي من التكرير الذي لا يمل لنفس الصفات في النص الهوميري ، والتكرير ، كما سنرى ، هو نوع من الإطناب التركيبي يختلف عن النوع الذي معنا والذي ينتمي إلى المجاوزة التصريفية .

إن اسم العلم يشير إلى مفرد غير قابل للتجزئة ، ومن ثم ، فهو لا يقبل صفة تحديدية . إلا إذا قبل التجزئة تبعاً لأبعاده المكانية (أمريكا الشمالية في مقابل أمريكا الجنوبية مثلاً) أو لأبعاده الزمانية (روما القديمة في مقابل روما الحديثة مثلاً) . لكن عدم وجود «تدمير الحديثة» هو الذي يؤكد أن صفة «قديمة» إطناب في بيت بودلير :

لكنها الجواهر الضائعة في تدمير القديمة .

ويمكن أن نقيس انطلاقاً من هذا المثال وحده نسبة المجاوزة تبعاً لدرجة المعرفة التي يمتلكها قارئ النص ، هل من الممكن أن نؤسس مبدأ الصورة على قاعدة المعرفة المشتركة للجماعة اللغوية كما هو الشأن في حالة

الزمرد الأخضر؟ إن القارئ في هذه الحالة سيرجع إلي لون من المستوي اللغوي الثقافي وفي نفس الوقت سيؤكد علي النزعة الاصطفائية للشعر .

إن هذه السمة يمكن أن تبدو أكثر وضوحا في المثال التالي :

تتهادي أوفيليا البيضاء مثل زنبقة كبيرة .

إن السمات الخاصة للاسم العلم لها قدرتها اللامحدودة على إحداث التجانس ، ولكي يتأكد الطابع الإطنابي للصفة هنا ، فإنه ينبغي أن يكون هناك أوفيليا واحدة، وألا يكون هناك أوفيليا سوداء في مقابل البيضاء كما هو الشأن مع «يوزولد» ysolde السوداء ويوزولد الشقراء . وهنا ترد مشكلة «تجاوب النصوص» فالنص يرسلنا إلي نص آخر، وعندما يري القارئ «هاملت» شكسبير عليه أن يعرف أن عالمها لا يوجد فيها إلا شخص واحد بهذا الاسم ، وهنا ، وهنا فقط ، توجد التصويرية ، ولكي نضع هذا في الاعتبار يكفي في الواقع ان نتخيل «عالم خطاب» تأخذ فيه فتاتان مكانهما وتحملان نفس الاسم ولونين مختلفين ، ولأنه في القضية التي معنا «أوفيليا» البيضاء ليس لها مقابل أو نقيض ، فإن «البياض» أخذ الشمولية في الحقل الدلالي ، وأصبح بالمعني الخالص صفة طبيعية أي صفة جوهر كما لو أن البياض تعادل مع جوهر أوفيليا « الأوفيلية » ، كما لو أن كل فتاه هي فتاه بيضاء، وكل بياض هو العذرية ، وهناك ظاهرة أخرى تأتي لكي تقوي المقارنة ، وهي تتصل بالزنبقة التي هي نموذج الزهرة البيضاء ، ولكنها هنا لكي تشع على المحور التركيبي للغة الشعرية .

ولنختتم ذلك التحليل لهذين النمطين من الصورة، نمط اللاملاحة ونمط الإطناب بهذه الملاحظة . إن الأمثلة التي حللناها تنتمي جميعا إلي شكل واحد هو «التركيب النعتي» ولكننا يمكن أن نعمم النتيجة ونقول إن ما هو صحيح بالنسبة للنعت ، هو صحيح كذلك بالنسبة للخبر أو للمسند ، ومع

ذلك فهناك فارق بين النوعين فصورة اللاملاحة هي هي سواء كانت في وضع الصفة أو الإسناد لأنها لم تتخذ وضع اللاملاحة إلا من خلال وظيفتها الإسنادية وعبارة «هذه الرائحة سوداء» خارجة عن المؤلف لنفس أسباب خروج عبارة «رائحة سوداء» وتقيض العبارتين أيضا «هذه الرائحة بيضاء» و«رائحة بيضاء» تنتمي إلى نفس النمط من المجاوزة .

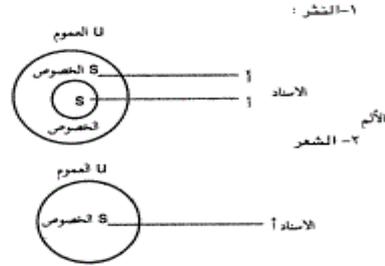
لكن حالة الإطناب مختلفة ، فالمسند هنا لا يشكل انعطافا لنفس الأسباب التي توجد في الصفة ، وهناك فارق لغوي جوهري بين عبارة «اللازود الأزرق» وعبارة «اللازود أزرق» ، ففي الحالة الأولى لم تستطع الوظيفة التحديدية للصفة أن تتحقق ، لأن الصفة أشارت في نفس الوقت إلى الجزء وإلى الكل ، أما في الحالة الثانية فلا يوجد شيء من ذلك فعبارة «اللازود أزرق» عبارة طبيعية علي مستوي الإخبار ، ولا يمكن أن تكون انعطافية إلا إذا دخل الإخبار في «لعبة المعلومات» التي تستبعد من المقولة الاخبارية الحشو وتحصيل الحاصل وقد رأينا نماذج لذلك ، وسنعود إليه فيما بعد، لكن الفرصة الآن سانحة لكي نظهر أن مبدأنا قابل للتعميم من خلال تطبيقه علي ذلك المستوي أيضا لسبب بديهي، وهو أن نفي الإطناب الإخباري هو أيضا إطناب ، ونموذج الحشو واضح، فإذا كان : «أ هو ب» يعد حشوا فإن «نفيض أ هو نفيض ب» يعد حشوا أيضا، وقانون المعلومات الذي يحرم جملة مثل «المثلث هو مثلث الأضلاع» يحرم أيضا جملة التكميلية : «الدائرة ليست مثلثة الأضلاع» فكلا التعبيرين لا يزودنا بمعلومة ومن ثم فكلاهما تعبيرات انعطافية بنفس الدرجة.

إن التطابق العميق لنمطي الصورة، يتأكد من ناحية ثانية ، من خلال ما يكملهما من النقيض والنفي، وإذا لم نضع في الاعتبار إلا الشكل الخارجي فإن نفي صورة اللاملاحة الوصفية هو إطناب، ونفي الإطناب ينتج صورة غير ملائمة ، وهو ما يعطي معيارا للفرق بين هذين الشكلين أو الدرجتين من درجات الانعطاف .

ففي الحالة الأولى يحدث التنافر بين افتراضين مثل رائحة سوداء ويكون نقيض الصورة غير ملائم: «رائحة بيضاء» وفي الحالة الثانية يحدث التنافر بين ملامح مطروحة مثل «ضوء مظلم» ويكون نقيض الصورة إطنابا: «ضوء منير».

\* \* \* \*

يري ستراوسن strawson أن لجملة تشغل امتدادا بين عمومية المسند إليه وخصوصية المرجع، وهو تحليل لا ينطبق إلا على الجملة النحوية، فمع الانتعاشي (المجازي) ترفض خصوصية المرجع وتجد الجملة من جديد عمومية الأبعاد، ويمكن أن يتضح ذلك من خلال الرسمين التاليين:



فالشعر هو شمولية الإسناد بينما النثر هو تجزئته، وهنا يكمن الملامح البنائي الملائم للفرق بين الشعر والنثر.

\* \* \* \*

في القسم الأول من هذه الدراسة الذي صدر في (بناء لغة الشعر) في الفصل الخامس درسنا نمطا من الصورة لم يكن قد تم تناوله من قبل وتعني به ذلك الشكل المسمي «المحولات» مثل «أنا» و«هنا» و«غدا»... الخ وهي المحولات التي لا تستطيع أن تؤدي وظائفها المرجعية إلا إذا رجعت هي

بدورها إلى ملاحظات لحظة البيان ، وهي ملاحظات تعتمد في الخطاب الشفهي على الإشارات الجسدية للمتكلم ، أما في اللغة المكتوبة حيث تفقد هذه السمة الموقفية ، فينبغي أن يحل محلها إشارات داخلية في الكلام، مثل تاريخ الكتابة أو توقيع النص ، فإذا ما فقدنا هذه الإشارات بدورها ، فإن «المحولات» تتعرض للإصابة بالعجز المرجعي.

وما دامت أفضل طريقة للتثبيت من صلاحية نظرية ما هي إظهار أن النقيض لا تصدق عليه القاعدة، فإنني سأختار عشوائيا تعبيرين للتدليل على ذلك النقيض.

التعبير الأول :

اليوم ماتت أمي .

وقد يبدو هذا التعبير في النظرة الأولى تعبيراً سانجاً من الناحية التصويرية ، وهو سيبدو كذلك ، بالتأكيد في إطار اتصال شفوي أو في إطار خطاب مؤرخ وموقع ، لكنه فجأة سيفقد كل خصائصه الحرفية حين يشكل الجملة الأولى من رواية « الغريب » لألبير كامو وتحليله في ذلك الموقع سيجعله جملة انعطافية من ثلاث زوايا .

أولها : استخدام صيغة الماضي المركب *passé Composé* [ وهي صيغة قريبة من اللغة اليومية ] في رواية أدبية مرموقة، والتي جانب ذلك تحتوي الجملة على صورتين ترتبطان بمحولين هما : «اليوم وأمي».

فزمن النطق والشخص الناطق غير محددين ، والمصطلحان غير قادرين على أداء وظيفتهما المرجعية ، ونتيجة لذلك يمكن أن يكونا عرضة للاتهام بعدم أداء متطلبات القواعد ، وغياب أي إشارة حول زمن النطق في كلمة «اليوم» يشي بان معناها – خلافا لما تقوله المعاجم- يوم ما أو أي يوم، وكذلك كلمة « أمي » فهي أم لتحدث غير معين ، ومن ثم فهي تشير في وقت

واحد إلى أي أم وإلى أم معينة وكلمة «اليوم» غير قابلة لأن تكون المضاد ليوم آخر ، وكذلك أُمي غير قابلة لأن تكون المضاد لأي شخص آخر ، ومن هنا تتأكد شمولية الجملة الإسنادية «اليوم ماتت أُمي» التي تشير عادة إلى مستند معين في مكان معين يحدده الزمان والمكان ، لكن العوز المرجعي قفز علي حدي الزمان والمكان ، فالموت أصاب فردا واحداً في العالم في يوم واحد في العالم .

والمثال الثاني مقتبس من الترجمة الفرنسية لنشيد الإنشاد:

تعال يا حبيبي

نذهب للحقول .

سوف نمضي الليل داخل القرى.

إن محدثي في هذه الحالة قد أشار بنفسه إلى أداة التعريف «أل» في كلمة القرى كمصدر لما يسمي بالواقع اللانهاي ، واللانهاي اسم آخر لما أسمىته بالشمولية ، لكن الأهمية هنا تكمن في الاعتراف بأن هذه الظاهرة ليست ناتجة من أداة التعريف في ذاتها ، لكن من استخدامها غير المناسب ، ويكفي لكي يقتنع المرء أن يأتي بأي جملة استخدمت فيها أداة التعريف استخداماً طبيعياً فسواء استخدمت للتعميم أو للتخصيص لاتحمل الأداة أبداً معنى اللانهاي واللامحدد . ويكفي لكي نبطلها داخل النص الذي معنا، أن نقدم لها المرجع الذي تفتقده ، فنقول مثلاً : «سوف نمضي الليل داخل القرى المعهودة» إن الأداة لا تنتج فعاليتها إلا في غياب كل مرجع نصي ، إنه نتيجة لغياب سابقة ما أو لاحقة يمكن أن تفسر السياق ، لا تستطيع معها أداة التعريف أن تملأ وظيفتها السياقية فإن أداة التذكير قد تستحق أن تحل محلها، لكننا لو قلنا «وسوف نمضي الليل داخل قرى» فإن العبارة ستفقد في وقت واحد، انعطافها (عن القاعدة المألوفة) وفعاليتها . إن التمييز

بين المعرف والمنكر شديد الأهمية في قواعد النحو الفرنسي من حيث إن المسند إليه الإسمى يستلزم وجود الأداة التعريفية أوالتنكيرية) وفي كل مرة يشير المتحدث إلي شيء فعليه أن يوضح ما إذا كان قابلا للتحديد (وللتعريف) أو غير قابل للتحديد(قابل للتنكير) لكن الاستراتيجية الانعطافية في المقابل تظهر الشيء وكأنه قابل في وقت واحد للتعريف ومستعص عليه .

ولنأخذ مثلا آخر:

غالبا فوق الجبل ، وفي ظل شجرة عجوز «لامارتين» .

أي جبل وأي شجرة ؟ إن السياق لم يقل شيئا ، وكان من حق أداة التنكير أن تكون هنا، ومع ذلك فيكفي أن تحول العبارة إلي : غالبا فوق جبل، وفي ظل شجرة عجوز « لكي نعيش ، من خلال فقدان الشاعرية ، الفعالية الشعرية لأداة بسيطة<sup>(١)</sup> .

إن نفس الظاهرة تكمن في الفرنسية في نظام الضمائر والأدوات التي تقسم كلاسيكيا إلي ضمائر شخصية، وأسماء إشارة، وضمائر ملكية . ألخ وهو تقسيم لا يحدد الموقع الغامض لها والذي يتسرب بين التعريف والتنكير تبعا لما ترسل إليه الأداة أو الضمير من مصطلح قابل أو غير قابل للتحديد، وهناك في أسلوب القصة الحديثه صورة تعبيرية شائعة الاستعمال وهي تنتهك نظام القواعد ؛ فالقصة تبدأ من خلال ضمير معرف محدد : «جا» مسرعا .. . إننا سنعرّف بالطبع من هو فيما بعد، لكن حتى يتحقق ذلك ينتج التعبير نفس الظاهرة.

إن الاستخدام البسيط لاسم العلم ذاته يمكن أن يكون موضوعا

(١) استخدام أداة التعريف للإشارة إلي التكرات ، يبدو استخداما نمطيا عند رامبو، كما أشار لذلك تودروف مثل : الأحجار الكريمة ، الزهور ، الشارع الكبير، ألخ ويبدو أن رامبو لم يلاحظ أن تلك أشياء غير محددة وواصل استخدام أداة التعريف لها وكأنها لا علاقة لها بالتنكير، تودروف، مرجع سابق ص ٢٦٠ .

لاستراتيجية تصويرية ، إن اسم العلم نموذج للمطابقة المثالية علي شرط أن يكون المرجع وهو المسمي معروفا من المخاطب ، ونتيجة لغياب ذلك في اللغة المكتوبة فهي محتاجة إلي سياق تقديمي : «في الرواية يأتي اسم الشخصية في بداية عناصر» تحديدها»<sup>(١)</sup> . لكن هذه القاعدة لا يجري احترامها إلا في الرواية الكلاسيكية التي كانت تجمع طقوسها إلي الاسم الملامح الجسدية ، والمعنوية والاجتماعية :

ايچني دي راستنيانس كان لها وجه جنوني تماما ،السحنة البيضاء والشعر الأسود والعيون الزرقاء «بلزاق».

لكن الجملة الأولى في رواية «الوضع الإنساني» la Condition humaine كانت :

تشين tchen هل تحاول أن تخلع القناع؟

ولن يرد بعد هذا تقديم للشخصية ، إن الشخصية قد سميت ، لكنها ظلت مع ذلك غير معروفة ،وكل الطاقة التصويرية للمحولات : الضمائر أو أسماء الأعلام لها فقط وظيفة واحدة هي اختزال المجهول إلي المعلوم ، وهو السياق المعاكس لما كان يستند إلي العِلْم قديما (اختزال المعلوم إلي المجهول). وتلك المقابلة ليست واردة بالصدفة ، فإذا لم يكن المرجع معروفا «بسمه معينة» فإنه لا يستطيع ، من ثم ، أن يكون مقابلا لشيء معروف «بسمه أخرى» ومن هنا فاسم العلم الذي يتلبس هذه الحالة [ كما هو الشأن في النماذج التي أشرنا إليها] ليس له مقابل ولا مضاد [ ومن ثم فهو يتمتع بالشمولية ] .

\* \* \* \*

---

(١) ج . ديوا ، مرجع سابق ص ١٥٨ .

إن وجود «النحو» la syntaxe كمستوي مستقل من مستويات اللغة هو اليوم موضع نقاش، فأصحاب «النحو التحويلي» يوافقون، وأصحاب الدلالة التوليدية يرفضون ، ودون أن نتخذ موقفا من عمق القضية فإننا سنتفق مع الرأي الأول لمجرد أنه أكثر سهولة في التصنيف بالقياس إلى البلاغة القديمة التي تفرق بين صور المعنى ( الاستعارة) وصور المبني (التركيب أو النحو)<sup>(٧)</sup> .

ولنأخذ من بين هذه الصور، «القلب» حيث انتهاك القاعدة التي تثبت مواقع الكلمات علي خط امتدادي ، وفي لغة كالفرنسية فإن هذه المواقع تثبت سلفا من خلال قواعد محددة، ومن ثم فإن عبارة مثل :

بيير دائما كان يساء فهمه .

هي عبارة «قواعدية» علي حين أن عبارات مثل :

بيير فهمه دائما يساء كان

بيير يساء كان فهمه دائما .

هي عبارات غير قواعدية، والفرق يكمن فقط في ترتيب المواقع . وفي «بناء لغة الشعر» الفصل السادس، هناك نمط خاص من القلب درساته لأسباب تطبيقية بحتة وهو «الصفة» . وحقيقة فإن القواعد التي تحدد مكان الصفة في اللغة الفرنسية ليست قواعد عامة، فهناك صفات يكون تقديمها طبيعيا (كبير، جميل ، طويل ألخ..). وهي ذات أعداد قليلة وهي بقايا أثرية من اللغة القديمة، حيث كان الاتجاه إلي عكس الموقعية وينبغي دون شك أن

(٧) فرق فونتانيني بين البناء construction والنحو syntaxe حين قال : « هناك قواعد عامة للنحو مشتركة بين كل اللغات ، وهذه القواعد العامة لا تمنع من أن يكون لكل لغة «بناؤها الخاص » وهو بناء غالبا ما يكون مضادا لبناء لغة أخرى » مرجع سابق ص ٢٨٢ . ونحن نتساءل ألا يشير فونتانيني هنا إلي شيء قريب من « البنية العميقة » و « البنية السطحية » .

تحافظ علي خاصيتها المزدوجة في الإيجاز والاستعمالية ، وهناك طائفة أخرى من الصفات<sup>(١)</sup> يكون تأخيرها طبيعياً ، وهي قابلة للقلب وتغير الموقع ، ولكنها تغير المعنى عندما يتغير موقعها «دون أن يكون من الممكن الإشارة إلي قاعدة ثابتة لها قوة القانون فإنه يبدو أن معظم هذه الصفات ، تحتفظ بمعناها الخالص عندما تأتي بعد الموصوف ، وتأخذ معني انعطافياً أو تصويرياً عندما تسبقه<sup>(٢)</sup> .

ويمكن أن نشير كدليل علي هذا ، كلمة *pouvre* فهي تعني «قليل المال» سواء وقعت صفة أو وقعت خبراً أو مسنداً ، ولكنها لا تعني *pitoyable* (يستحق الشفقة والرثاء) إلا إذا تقدمت علي الموصوف ، ويمكن إن أن نعتبر التقديم صورة من صور الاستعمال التركيبي ، لكن علينا أن نلاحظ هنا أن التغيير التركيبي استتبع تغييراً دلالياً وهي إشارة علي الترابط العميق بين المستويين .

فيما عدا الاستثناءات المحددة فإن قاعدة التركيب الفرنسي هي تأخير الصفة ، وذلك يصدق علي نحو خاص علي الصفات التي تشير إلي خصائص حسية مثل صفات الألوان ، وأي قاريء فرنسي لن يقبل دون أن يفاجأ ، عبارة مثل «لقد ارتدت أسود ثوباً ، وأزرق حذاء» ولكن داخل النماذج الشعرية ، يبدو الاتجاه عكس ذلك ، ولنأخذ من ما لارمييه هذه الأمثلة:

سوداء ريح  
أبيض زوج  
سوداء كذبات  
أبيض أنف  
أبيض التماع

(١) حوالي أربعين صفة تقريباً ، تبعاً لما يقوله «ببوا» . Bidois . مرجع سابق ص ٨٢ .  
(٢) Bidois . *ibid* .

## زرقاء صلوات الأحمر الشروق

ومن هنا فإن السؤال يطرح من جديد حول وظيفة الصورة . لماذا القلب؟ لأي سبب نفضل نظام (ب - ١) حيث القاعدة تتطلب (١ - ب) ؟  
إننا غالبا ما نتحدث عن نوافع عروضية ، ويكفي لكي نقتنع بعكس هذه المقولة ، أن نقتبس مثلا من قصيدة نثر :  
وفي الفجر ، المسلح بالمتوهجة العزيمة سوف ندخل  
إلى الرائعة القرية (رامبو)  
فهناك صورتان فيهما قلب في سطر متحرر من كل القيود العروضية ،  
لماذا إذن لا نقول « العزيمة المتوهجة » و « القرية الرائعة » ، إننا نحس علي الفور بما يفقده النص ، لكن هذا الفقدان علينا أن نفسره .

إن الاستعمال يتيح كما قلنا لبعض الصفات أن تغير موقعها لكن يتغير معها المعنى ؛ وهكذا فإن « ولد قدر » ليست مثل « قذرولد\*» فتقديم الصفة يأخذ «معنى تصويريا » علي حين أنها تحتفظ بمعناها الخالص في موضعها الطبيعي ، وذلك يظهر إلي أي حد يبدو التفريق خادعا بين صور الاستعارة وغير الاستعارة ( أو صور المعنى وصور المبنى ) فالقلب ينتمي إلي الصور غير الاستعارية بما أنه صورة نحوية تركيبية ، ولكن ما دام هو يغير المعنى فإنه يعد استعارة أيضا ، والواقع أنه ككل الصور يجتمع فيه الأمران ، المجاوزة وتخفيض المجاوزة ، ولكن ينبغي تفسير تغيير المعنى ، والأمر يبدو واضحا في حالات الخروج الدلالي فإنه لا بد من إعادة ترتيب التوافق النصي، ولكن في حالة « القلب » لا يصلح لها هذا التفسير ، فتغير الموقع لا يجعل الصفة غير متوافقة من الناحية الدلالية ، وإذن فكيف نفسر تغيير المعنى ؟ والنحو علي قدر علمي لم يطرح هذا السؤال أبدا .

\* تقديم الموصوف في هذا المثال في الفرنسية يعطي معنى القذارة الجنسية ، لكن تأخيرها يعطي معنى القذارة المعنوية ، انظر « بناء لغة الشعر - الترجمة العربية - الطبعة الأولى سنة ١٩٨٥ ص ٢١٤ .

ومع ذلك فهناك استثناء بـ جيرود جمع التقابلات الدلالية (العام / الخاص) لكلمة واحدة في مواقف مختلفة وقد قال : « إن الصفة في موضعها الطبيعي كما يقال كثيرا ، لها قيمة كمية فهي تحدد دائرة داخل دائرة أوسع ( نوعا داخل جنس ) لكنها عندما تكون في غير موضعها الطبيعي تفقد هذه القيمة وتحمل معني الوصف لطبقة ، فعندما نقول Un homme grand (رجل كبير ) فإن المقابل لها من حيث الحجم أفراد الجنس الآخرون من الرجال (صغير ، متوسط إلخ ) أما إذا قلت Un grand homme (يقابلها في العربية : شخصية كبيرة ) فالعبارة تدل علي رجل الشخصية فيه هي الكبيرة»<sup>(1)</sup> لكن هذا التوضيح غير كاف ، فإنه يمكن أن نقبل بالتاكيد أن تغير الصفة معناها لكي تسمو بقيمتها الجذرية ، مادمننا في عبارة « شخصية كبيرة » Un grand homme الشخصية هي التي وصفت بالكبر ، وهذا ما يتبدي في الكبر المعنوي ، لقد أعطي المؤلف مثلا آخر وهو « اليمامة البيضاء هي يمامة يماميتها بيضاء خالصة ومن هنا انتزعت القيمة الاستعارية لليمام ( وهي الطهارة ) وللبياض (وهي البراءة ) ص ١١٢ .

ولكن إذا كان التوضيح جيدا فإنه نفسه في حاجة إلي توضيح فلنوافق علي أن تغيير موضع الصفة يحمل قيمة جذرية عامة ( أي يجعلها تحمل أصل المعني لاجزاء من كلمة ) ويأخذ معني استعاريا . لكن يبقى السؤال الأساسي . لماذا يعطي التقديم للصفة بالتحديد هذه القيمة الجذرية ؟ وهذه هي المشكلة الحقيقية التي يطرحها السؤال إذا أردنا أن نطرق موضوع مكان الصفة في الفرنسية .

والواقع أن النموذج الذي قدمناه يمنحنا فرصة للتقدم نحو تفسير ممكن . فالفرق بين « رجل غني » و « شخصية غنية » يأتي في كلمة واحدة ، فرجل

(1) La systeme de francais p . 111 .

غني مقابلها « رجل فقير » أما « شخصية غنية » فليس لها مقابل أو نقيض ، وإذا كان الاستعمال(\*) قد جعل القلب يؤدي مهمة المعنى الجذري في « شخصية كبيرة » ( دون تحديد كمي يستلزم إثبات جانب ونفي غيره ومن ثم يستلزم فكرة التقابل والتضاد ) فإن الاستعمال لم يفعل هذا مع الصيغة التي تقابلها وهي « شخصية فقيرة » ومن ثم فهي لم تدخل في إطار الاستعمال ، وهكذا فإن عبارة مثل « رجل منحط » تدخل في دائرة الاستعمال ، أما مقابلها وهو « رجل مرتفع » فهي ليست كذلك .

وهذه الظاهرة تثار فيما يتصل بالاستعمال اللاملائم عندما يسمح الاستعمال اللغوي بالتجميع الانعطافي بين كلمات مختلفة ، وهو عادة ما يسمح بذلك لكلمة واحدة من أفراد الجذر اللغوي ، ويبقى النقيض والمقابل موسوما بسمة المحذور ، ومن ثم فهو لا يستطيع أن يتسرب إلي دائرة التشكل الواقعي .

والواقع أنه إذا كانت الصفات التي ألقت اللغة أن تضعها في غير موضعها لا تغير المعنى ، أي لا تنتقل من التعبير عن الجزئي والخاص إلي الدلالة علي المعنى الجذري العام ، فذلك لأن نقائضها ومقابلاتها توضع هي أيضا في غير موضعها ، وهكذا فإن تقديم الصفة [ في الفرنسية ] في « رجل عجوز » يبدو طبيعيا ، وكذلك الشأن في نقيضها وهو « رجل شاب » ، ومن هنا فإن التقابلية المتضمنة تبدو قابلة للتشكل ، والصفة تحتفظ بقيمتها التخصصية والجزئية ، والفرق بين « رجل عجوز » و « شخصية غنية » أننا يمكن أن نجد للمثال الأول مقابلا ونقيضا وهو « رجل شاب » ، لكن المثال

---

\* نحاول من خلال الترجمة لأمثلة هذه القضية التي تختلف فيها العربية عن الفرنسية ، حيث تخضع العلاقة بين الصفة والموصوف للقوانين نحوية مغيرة ، نحاول أن نختار أمثلة عربية نفهم من خلالها الآراء والتفسيرات التي تطرحها المناقشة - المترجم .

الثاني ليس مقابل « شخصية فقيرة » مثلا ، فالنفي والتقابل وإردان في الحالة الأولى وغير وإردين في الحالة الثانية .

وهذه القاعدة يمكن أن نراجعها من خلال أمثلة كالأمثلة التالية(\*):

طقس جميل طقس رديء

عقل خفيف عقل متزن

يد طويلة يد أمينة

إن هذه الأمثلة الأخيرة ذات مغزى ، فصفة جميل مضادها هو « قبيح » ، لكن عبارة « طقس قبيح » ربما لأسباب صوتية ، هي عبارة غير مقبولة ، فالكلمة إذن تغير « مضادها » وتقبل مضادا لها كلمة « رديء» (\*\*).

فليس مضاد الكلمة في ذاته هو « الملائم » ، ولكن مجمل الموقف التقابلي هو الذي يحدد .

فالصور التركيبية النحوية [ أو صور المبني ] تعمل إذن وفقا لنفس النموذج الذي تعمل به الصور الدلالية [ أو صور المعني ] .

فالكلمة الانعطافية تقلت من القانون العام للتضاد والتقابل ، وحتى لو أخذنا مثلا شائعا مثل « شعرات شقراء » فإنه سيحتفظ ببعض الفعالية ، ولسوف يحتفظ بها ما دامت لا توجد في اللغة تعبيرات مثل « شعرات زرقاء » لكي تكون مضادة لها ، فالشقرة إذن سوف تتحول إلي معني جذري ولن تعود لونا قابلا للتغير وإنما ستصبح لونا أساسيا للشعر ، وانتهاك التركيب

\* الأمثلة التي أوردها المؤلف هي « طقس جميل » ، « وطقس رديء » و « مدينة كبيرة » و « مدينة صغيرة » و « مدي بعيد ومدى قصير » وقد أوردنا بعض التعديلات تبعا لعادة الاستعمال اللغوي ، ولكي يكون النقاش العلمي الذي يجريه المؤلف مفيدا للقارئ العربي . « المترجم »  
\*\* تحليل المؤلف ينطبق أيضا على الأمثلة العربية التي أوردناها ، فخفيف يقابلها ثقيل وطويلة تقابلها قصيرة ، لكنه لا يقال عقل ثقيل ولا يد قصيرة بمعنى شريفة في مقابل طويلة بمعنى غير شريفة ، وقد اختارت كل كلمة « المضاد » المناسب لها في المقام « المترجم » .

حين استبعد كل المضادات ، أصبح هو « المسند » الوحيد لمسند سوف يتوحد معه في النهاية تبعاً لمعادلة الشعر = الشفرة وتلك معادلة تنتمي إلي حقل الدلالة الشعرية وتكتسب منه شرعيتها .

ومع ذلك فهناك فرق بين الصور التركيبية والصور الدلالية ، فالتعبير اللاملائم ليس له تعبير مقابل ، فالرائحة السوداء لا مقابل لها لأن الرائحة البيضاء لا وجود لها ، لكن الأمر فيما يبدو ليس هو فيما يخص القلب . فمقابل له وجود . وهو التعبير العادي [ الذي لا قلب فيه ] فماذا يمكن أن نصنع تجاه هذا الاعتراض ؟

هناك إجابتان ممكنتان ، وتبعاً للأولي يكون التقابل متضمناً ؛ لأنه كما من وينزع إلي إعادة إنتاج شكل التعبير الذي يكمن داخله ، وتلك فرضية تعتمد علي حقائق ثابتة لدي المدرسة التعبيرية اللغوية النفسية<sup>(١)</sup> أما الإجابة الثانية فتعتمد علي النموذج التحويلي الذي يري أن النفي ( التقابل أو التضاد ) المعجمي أو التركيبي هو تحويل ، فإذا كان المتكلم يريد أن يغير موقع الصفة فإن عليه أن يقوم بعملية تحويلية ثانية ، وهنا يبين التعبيريون أن إجراء عمليتين تحويليتين أكثر صعوبة من إجراء عملية واحدة<sup>(٢)</sup> .

ومن هنا فإن النفي ( التضاد ) لم يعد مستحيلاً ، لكنه صعب فقط ، وذلك الفرق بين الاستحالة والصعوبة يؤكدده الحدس الذي يرينا أن الصورة التركيبية النحوية أقل طاقة شعرية من الصورة الدلالية ، وأن « القلب » أقل من « اللاملاسة » . وهو يضع في الاعتبار أيضاً هذه الظاهرة التي تؤكدهما النصوص ، وهي أن القلب في الصفة يأتي - بصفة عامة - مزدوجاً مع

(١) مثل « ظاهرة المناخ » التي درسها « سيلي » و « كوب » J. educ . psychol . 28, 1957 .  
(2) C . F . Miller . "Quelque etudes psychologiques de la grammaire" langages . 16 . 1969 .

مجاوزه دلالية مثل « سوداء ريح » حيث تجمع الصفة في وقت واحد اللاملاسة والقلب .

وهكذا فإن الفرق بين نمطي الصورة ، فضلا عن كونه يدفع اعتراضا عن النظرية ، يعود ليؤكدها .

إن القلب النعتي [ التقديم والتأخير ] ليس إلا شكلا ضعيفا من « أشكال الصورة » لكنه قابل لأن يأخذ حيزا أقوى . ونحن نستطيع أن نقيس فعاليته هنا - كما هو شأننا في التحليل دائما - من خلال مقارنته مع شكله الطبيعي [ نون قلب ] .

إن بيت أبولونيوس :

تحت قنطرة ميرابو يجري السين

لا يدين بشاعريته فقط لمجرد القلب [ التقديم والتأخير ] ولكنه يفقد بالتأكيد شيئا إذا عاد إلي الترتيب الطبيعي :

يجري السين تحت قنطرة ميرابو .

وهناك مثال أكثر ظهورا يزودنا به عنوان رواية فتزجرالد Tender is the night « الحنان هو الليل » ، ويكفي أن نعيد العبارة إلي الترتيب الطبيعي « الليل هو الحنان » لكي تتضائل علي المستوي التصويري . ومرة أخرى نقول إن الترتيب الطبيعي قابل للتضاد ، والترتيب غير الطبيعي غير قابل له ، وعبارة « الحنان ليس هو الليل » ليست بالتأكيد من الناحية التركيبية أصح من عبارة: « تحت قنطرة ميرابو لا يجري السين » .

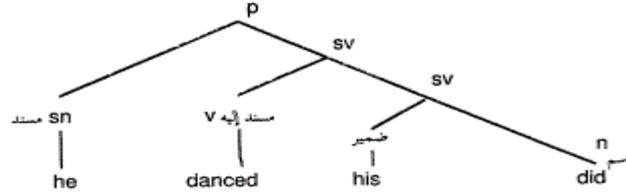
إن صور القلب ليست إلا واحدة من أنماط الانعطاف [ الانحراف ] التركيبية المختلفة التي ليس هنا مجال حصرها فذلك يستلزم مجلدا كاملا ، ولقد اقترح تشومسكي تصنيفا لها في ثلاثة أنواع : النوعان الأول والثاني منها تركيبيان ، وهي:

- ١- انتهاك الطبقة المعجمية .  
٢- الصراع مع ملمح ينتمى إلى طبقة صغرى محددة تدخل تحت الطبقة الرئيسية .  
٣- الصراع مع ملمح انتقائى .  
ولنأخذ مثلا مشهورا يبدو أنه ينتمى للنوع الأول من هذا التقسيم وهو بيت شعرى لكومنجز Cummings

he Sang his didn't he danced his did .

والعبارة الثانية يمكن أن تترجم إلى « لقد رقص فعله » بصيغة فعل الماضى المسند إلى ضمير الملكية الغائب ، لكى تحافظ العبارة على درجة خروجها التركيبية فى الأصل ، فإن كلمة « فعله » هى فعل ومن ثم فهى غير قادرة على أن تملأ وظيفتها الطبيعية من الالتحاق بضمير الملكية الذى يحدده السياق ، والذى هو من شأن الاسم ، وإذن فإن الكلمة التى معناها هنا « فعل » تريد أن تكون فى وقت واحد اسما وفعلًا وذلك مستحيل ، ولو أتينا بمقابل العبارة أو نفيها فقلنا : « هو لم يرقص فعله » لتولدت معنا نفس الظاهرة فى الخروج على القواعد .

إن هذا البيت يستشهد به غالبا كمثال على أقصى درجات الخروج على القواعد ، ومع ذلك فهو يحتفظ بأساس بنائى سليم ، فيمكن التعرف فيه على المسند والمسند إليه والمكمل . والتحو التوليدى يمكن أن يقدم وصفه البنائى على النحو التالى :



وعلى عكس ذلك ما نجده عند ملارميه حيث نجد عبارات كثيرة ليس لها  
 أى بناء لقاعدة متماسكة ، وغالبا ما يستحيل أن نذكر بأى كلمة تتعلق كلمة  
 ما ، وما هو المسند إليه وما هو المسند . مثل قوله :

فجوة هائلة محمولة بين أكوام الضباب

خلال الريح النزق للكلمات التي لم تقل

العدم إلى ذلك الرجل المسوخ قديما

إن البيتين الأولين يشكلان لونا من البذل المسبق أى إسنادا ثانويا ،  
 لكن أحدا لا يستطيع أن يقرر إن كانت له علاقة بالعدم أو بذلك الرجل ،  
 وكيف يمكن إذن أن ننكر [ أو نثبت ] مسندا إذا لم نعرف المسند إليه ؟

إن الرغبة المضادة لقواعد التركيب عند ملارميه تتجسد بصورة شديدة  
 الواضوح من خلال طريقته فى إهمال « علامات الترقيم » ، وهى طريقة لم  
 تكن معروفة قبل أبولونيير ، ونحن نعلم أن هذه الطريقة هى الدرب الذى  
 يسير عليه معظم الشعر المعاصر ، ونتيجة لغياب وسيلة بنائية تركيبية  
 كعلامات الترقيم فإن كثيرا من القصائد المعاصرة تبدو وكأنها مجرد قوائم  
 لكلمات ترص ، حيث تختفى ملامح الوظيفة الإسنادية وفى نفس الوقت  
 يستحيل تصور التركيب المقابل أو المناقض ، وإذ أخذت هذه الشريحة

التركيبية من الشعر المعاصر فينبغي أن لا ينظر إليها لا على أنها نمط ولا على أنها نزوة ، ولكن على أنها سياق تصويري لنفى النفى [ أو لاستبعاد النقيض ] فالكلمة تتأكد على أنها ذات دلالة شمولية ، وتتقدم على أنها معنى مطلق وعلى أنها « المعنى الأكثر صفاء » الذى يهبه الشعر لكلمات اللغة ، أكثر صفاء لأنه صفى من ظل « النقيض » الذى يعلق دائما بالكلمة فى الاستعمال العادى .

\* \* \* \*

يمكن لنا الآن أن نقترّب من المستوى الصوتى الذى اعتقد الشعر لأزمان طويلة أنه توجد فيه خاصيته الوحيدة .

إن « الوزن » يبدو فى النظرة الأولى مجرد تغطية بنائية بسيطة ، أو زينة للخطاب تضاف إليه دون أن تغير منه ، أى أن الشعر = نثر + موسيقى، وهذا الظن لا يمكن أن يكون كله وهماً ، وينبغى أن يناقش كل احتمال فمن الممكن أن تكون الملامح الصوتية التى تحدد الشعر قادرة على بناء طبقة جمالية مستقلة ، ومن الممكن أيضاً أن يكون التكرار [للوحدات الصوتية] قادراً على خلق نوع من فعالية « التخدير المغناطيسى » «hypnose» وهو تخدير ملائم للحالة الشعرية عند المتلقى ، لكن ما أظهره التحليل أيضاً هو أنه توجد أيضاً نزعة « اللابنائية » فى هاتين الآتين الجوهريتين : البحر والقافية<sup>(١)</sup>.

إن معركة « هرنانى » بدأت بهذا البيت :  
أتراه هو قد جاء ؟ ها هو السلم  
المسروق ....

(١) انظر « بناء لغة الشعر » الفصل الثالث .

ومن وجهة نظر « الباروكيين » فلم يكونوا مخطئين عندما توقفوا أمام هذا « التضمين الجسور»<sup>(\*)</sup> والذي بدأت معه في الواقع الحداثة الشعرية ، وتطور « البيت الشعري» في الواقع ، وكذلك تطور الجماليات ، يظهر ذلك ، فهناك دائما تطور في نفس الاتجاه وهو اتساع درجة انفصال التوازي وقوته بين العبارة الشعرية والعبارة النحوية .

وكان الشعر الكلاسيكي يجهد لإحداث التوازي بين « البيت » والعبارة ، وكان الوقف العروضي [ في آخر البيت ] دائما يفصل بين مجموعات تركيبية متلاحمة ، جمل بمتعلقاتها وأدواتها ، والتضمين الذي كان نادرا ، ومدانا (كما يقول بواللو) لم يكن إلا وسيلة للتركيز ترصد كما هي ، ومع الشعر المعاصر أصبح هو القاعدة ، ومع ذلك فإن الوقف العروضي لم يفقد قيمته التركيبية ، فهو يفصل ما ينبغي أن يفصل ، والصفة تعطينا هنا مثلا خاصا ، فالوقف وحده<sup>(\*\*)</sup> هو الذي يميزها عن الصفة المقدمة أو المؤخرة ، وهي من ثم غير مدنية في وظيفتها التطابقية إلا في التصاقها الأني بالاسم الذي تحدده ، فصراع الوزن - التركيب يؤثر كعامل في فك البناء التركيبى وفي نفس اللحظة ، كما سنرى ، فإن لعبة مبدأ النفي والنقيض تتوقف ، فعندما تتصل الصفة والموصوف فيقال « سلم مسروق » فإن نقيضها هو « سلم غير مسروق» لكن عندما يدخل التضمين فيوجد كل منهما في بيت ، فإن « سلم / مسروق / » ليس له نقيض أو مقابل .

وإذا قبلنا أن يكون المتكلم الضمني يخضع تلقائيا لقواعد اللغة ، فإنه لا يستطيع أن ينتج نعتا مقطوعا عن منوعته بفاصل الوقف، وقد يعترض

\* يتمثل التضمين في انتهاء البيت الشعري بموصوف ، توجد صفة في البيت الثاني ، وقد أشرنا خلال ترجمة « بناء لغة الشعر » إلى أبعاد هذه الظاهرة وتطورها في الشعر العربي ، انظر ، ترجمتنا العربية « الباب الثاني » .  
\*\* يقترب من هذا موقف البلاغيين والنحاة العرب في الحديث عما يسمى بالصفة المقطوعة .

«بأنتنا تعودنا أن نتابع البحث عن المفعول به للفعل المتعدى في السطر التالي للفعل ، بل إننا أحيانا ما نبحث في السطر التالي عن جزء من الكلمة ذاتها»<sup>(1)</sup> لكن قضية موقع الكلمة في السطر والكتابة ليست هي نفس قضيتنا ، ففي النثر ، الانتقال إلى أول السطر في موقف ما ، هو أمر واجب من الناحية المادية ، ومن هنا فليست له قيمة الوقف ، إن هذا السلوك يكتسب قيمة لغوية فقط عندما لا تكون هناك ضرورات مادية ( نهاية وحدة تركيبية أو وحدة دلالية ) . وفي الشعر لا يتم اللجوء إلى أول السطر من خلال قوتين وضرورات مادية ( مثل نهاية الوحدة التركيبية أو الدلالية ) ومن هنا فإن الانتقال عندما يحدث يحمل معنى لغويا وهذا المعنى ليس هو المعنى العادي لنهاية الوحدة . إنه ليس جوهر الامتداد الكتابي هو الذي توقف ، ولكنه «الخطاب» وقد توقف حيث لا تلزمه ضرورة بذلك .

وينبغي أن نعتقد بفعالية هذه الوسيلة من الناحية الشعرية ، ما دامت ميراثا توسعت فيه قواعد نظم الشعر الحديث ، إن التفكك التركيبي هو الملمح الوحيد الذي يسمح اليوم بالتعرف على الشعر الحر من اللاشعر ، ولقد استطعنا أن نظهر - من خلال مثال - أن أكثر الجمل نثرية يمكن أن يبلغ من خلال هذه الوسيلة وحدها درجة ما من درجات الشعر<sup>(2)</sup> ، ويمكن أن نلاحظ أن التفكيك في هذا المثال لم يكن إلا ضعيفا ، ونستطيع أن نزود الجرعة قليلا فيكون لدينا شيء على النحو التالي :

أمس على الطريق  
الزراعي  
سيارة منطلقة  
بسرعة مائة كيلو في

(1) Delas et Filliolet . Linguistique et poetique . p 170 .

(\*) انظر بناء لغة الشعر ص ٩٦ ( من ترجمتنا العربية ، الطبعة الأولى ) .

الساعة  
اصطدمت بـ  
شجرة  
ركابها الأربعة لقوا  
مصراعهم .

إننا يمكن بالتأكيد أن نكتب نفياً لهذا النص [ نقيضه ومقابله ] ، لكن لابد أولاً أن نعيد كتابته على أسطر عادية أي أن نعيد تنظيمة ، أي نعيد في الواقع إلى نص آخر .

ما هو التجانس الصوتي ؟ لماذا القافية ؟ لأن الأذن تطرب للتكرار ؟ هل لتأكيد تخوم البيت الشعري ؟ لأن هذا موضع مناسب للتوازن ؟ إن أيًا من هذه التفسيرات لا يضع في الاعتبار هذه الحقيقة التاريخية المتمثلة في الحظر شبه الإجماعي للقافية النحوية ، التي كان يمكن التسامح فيها حتى عصر « دي بلاي » الذي كان يشكل أحياناً قافية نحوية قائمة على علاقة الجمع<sup>(\*)</sup> في مثل قوله :

إنها الليالي في حدائقها المتراكمت  
في البياض الشديد الروعة للنجوم المتجولة  
ولكى تدخل إلى الكهوف العميقة  
حيث يقيم النهار ، تقص خصلاتها السوداء المتفرقات  
ويدأ من القرن السابع عشر فإن القافية النحوية أصبحت محظورة ،  
دون أن يقدم أي تفسير لسبب ذلك .

\* القافية في النص الفرنسي قائمة على ضمير الغائب في الفعل غير التام . ولو ترجمت إلى العربية على هذا النحو لفقد المثال دلالاته في وجود قافية نحوية ، وقد حولنا القافية إلى جمع مؤنث سالم مع المحافظة على جوهر النص وحرفيته ، لكي يتضح مغزى التمثيل « المترجم » .

إن ما الملمح التفريقي بين القافية النحوية والقافية المعجمية ؟ إنه لا يوجد إلا فرق واحد، في الحالة الأولى تعكس المطابقة الصوتية مطابقة دلالية، فالجانسة الصوتية تغطي جانسة دلالية ، وفي الحالة الثانية يحدث العكس، ففي مقابل مجمل الدوال توجد المدلولات المختلفة، وإذا كانت اقتصاديات البيان قد فرضت على اللغة توازياً اعتبارياً بين كل دال ومدلول مقابل له، فإنه يبقى أن المتكلم لديه نزوع إلى التعليل وهو ما دعاه «بالي» «الغريزة الاشتقاقية»<sup>(1)</sup> فالدوال المتشابهة توجد بها مدلولات متشابهة وذلك ما لاحظته دى سوسير وحتى جاكوبسون : « إن توازي الصوت يفرض نون شك توازياً دلالياً »<sup>(2)</sup>. والحقيقة أن جاكوبسون ذهب بعيداً جداً ، ففي الاستعمال العادي للغة ، يظل الدال ناقلاً [لمدلول معين] ويتعود المتكلم على أن يهمل فكرة التوازي الصوتي جزئياً أو كلياً ، فأى متحدث عادي للغة لا يقيم علاقة مطابقة دلالية بين كلمتين مثل «عين الإنسان» و«عين الماء»<sup>(3)</sup>، لكن الشعر يملك بالتحديد من ملامحه الملائمة ملامح تضخيم الدال [وتوسعة احتمالاته] ومن خلال بنائه الداخلي تفقد الطبقة الصوتية وظيقتها الشفافة (الناقلة لفحوى مدلول معين) وتجد في الوقت نفسه وظيقتها في الدلالة (الخام) الصافية ، والقافية من خلال موقعها المتميز في آخر البيت ، والتناغم الصوتي الذي تحتوى عليه تفرض على المتلقي تشابهات صوتية ، والتوازي الصوتي المعنوي يعيد البحث من خلال ذلك عن شرعيته القائمة على أن ما يتشابه صوتاً يتشابه معنى ، والقافية النحوية تقوم على أساس هذا التوازي ، والقافية المعجمية عكس ذلك ، تأخذ الأساس المضاد ، فهنا مدلولات مختلفة ، ترتبط بدوال متشابهة، ومن هنا يوضع مبدأ «النقيض» في تحد .

(1) Traite...1.p32.

(2)Essais...p.235.

\* المثال الذي طرحه المؤلف في الفرنسية هو la biere وتحمل معنيين هما « البيرة والنمش » وهو ينتمى إلي ما يسمى في العربية بالمشترك اللفظي وقد اخترنا المثال الذي تتحقق من خلاله فكرة المؤلف. «المرجم»

وإلى هذه الظاهرة من تآثر المعنى بظلال الصوت ، عالج جاكوبسون ظاهرة الجناس من خلال تناول مثاله « مخلوف المخيف »<sup>(١)</sup> : « كانت هناك فتاة تتحدث دائما عن « مخلوف المخيف » . « لكن لماذا هو مخيف؟ » . لأنني أكرهه « لكن لماذا لا تقولين ، المزعج ، غير المحتمل ، السمع ، الرذل ؟ » لا أدري لماذا لكن . « المخيف » تناسبه أكثر . والفتاة بالتأكيد اختارت هذا دون أن توضح وظيفة الجناس في السياق الشعري<sup>(٢)</sup> . وفسي رأى جاكوبسون ، أن هدف التركيب ... هو التركيز على « الرسالة » لصالح جوهرها ، ويمكن أن نطرح فرضا آخر فبدلا من اختبار مترادفات « مخيف » يمكن أن نجرب وضع الصفات المضادة : مثل رائع ، ورقيق ، ومحبوب .. إلخ فإنه لن يتحقق في أي واحدة منها التجانس، ولا شك أنه لا توجد قاعدة لغوية تمنع تحقق التجانس الصوتي لموصوف واحد مع صفتين متضادتين ، لكن يبدو أن اللغة لديها نزوع لأن تتلافى ذلك ، ربما لكي تتلافى مخاطر اللبس ، وأيا ما كان الأمر فإنه في الحالة التي تشغلنا ، يفقد مثال «مخلوف رائع» قيمة المجانسة التي يكتسبها المثال المضاد له. وانطلاقا من هذه الحقيقة يختل التوازن بين المثال ونفيه. والعلاقة بين المثالين تؤكد وجود نوع من المساندة الصوتية حرم المثال الثاني منها، «مخلوف» لا يمكن أن يكون «رائعا» بقدر ما هو مخيف، لوجود العلاقة الصوتية بين طرفي الإسناد في إحدى الجملتين دون الأخرى .

ومع النفي النصوي يبدو اختلال التوازن أكثر وضوحا ، ففي جملة « مخلوف ليس مخيفا » ينفي المدلول ما يؤكده الدال ، والتعبيران لم يعودا متعادلين ، فأحدهما يؤكد على العلاقة بين وجهي المدلول والدال ، في حين

\* المثال في الفرنسية هو الفريد المخيف L'affreux Alfred وقد تحقق فيه هناك التجانس الصوتي ، وقد ترجمناه بما يحقق الهدف في العربية

(1) Essais..p.219.

أن التعبير المنفي يؤكد على المدلول الذي يذهب الدال في اتجاه مضاد له .  
هناك فارق هام يبدو ، مع ذلك ، بين هذه الصورة ، ومجمل الصور  
الأخرى التي لاحظناها من قبل . هنا ، « النفي » في الواقع ليس ممنوعا ،  
وهو لا يمثل أى درجة من درجات الخروج على القواعد ، ومن الناحية  
النظرية يبدو قابلا للإنتاج ، ولكنه ، حتى لو أنتج ، لا يكون له « ثقل » ويمكن  
أن يقال إنه ليست له نفس « قوة » التعبير الذي نفاه . وفكرة القوة التي  
تمنح للمفوض ما ، هى ملمح لغوي تقليدي تقره القواعد ، ويسمى « التركيز  
التاكيدى » أو المغالاة « إن جملة مثل « إن بيير هو الذى جاء » لا يمكن أن  
تنفى إلا من خلال تعبير مماثل فى القوة ، وليس من خلال تعبير بسيط  
مثل « بيير لم يجيء » ومن نفس المنطلق يمكن أن نظن أن النفي إذا فقد  
القوة التجنيسية ، فلن تصبح له نفس قوة الجمل التي نفاها ، ويمكن فى  
هذه الحالة أن نقول ، إنه إذا ظل النفي ممكنا فإنه مع ذلك فقد قوته النغمية .  
ولنأخذ الآن مثالا شعريا حقيقيا ( وينبغى أن نتذكر أن مثال  
جاكوبسون لم يكن مثالا شعريا ) وليكن بيت « فكتور هيجو » :  
عطر طرى ينبعث من باقات الزنبيق

un frais parfum sortait des  
touffes d'asphodeles

فالتركيب النعتي « عطر طرى » Frais parfum ، يحتفظ بثلاث صور على  
ثلاثة مستويات مختلفة : دلالية ( عدم الملاحة ) ونحوية ( القلب ) وأخيرا  
صوتية ( التجانس ) وهذه الأخيرة تشكل من خلال التقابل فى المرايا بين  
أكثر من صوت فى البيت الواحد<sup>(٤)</sup> ، والتوافق الصوتي يقدم هنا مرة أخرى

---

\* حرصنا على أن تكون الصيغة المترجمة « عطر طرى » تعكس الخاصة الجوهرية للصيغة الأصلية  
frais parfum ، مع وجود فروق طفيفة فى عدد الأصوات المتماثلة .

سندا للتوافق المعنوي ، ويكون التجانس مثالا لرمز حوار القوانين Diagramatique ، حيث تنعكس على علاقات الدوال ، علاقات المدلولات . أى أنه في الشعر ، إذا كان الدال يترك ظله على التواجد ، فإن ذلك لا يعود إليه ، إنه لا يفعل إلا أن يرسلنا إلى المدلول ، وذلك يؤكد البناء من بعض الزوايا . لكن هذا التناول الصوتي للعلاقة ، لن يكون له كبير فائدة ، إلا إذا كان يتضاد مع شيء آخر ، مع الجانب المنفي ، الذي ينذر في حالتنا بأنه غير قادر على تحقيق التضاد بدوره . وأيا كان المقابل المعجم لطرى أو لندى ولنقل فاطر أو ذابل ، فإن المسألة الرئيسية تكمن في أن التجانس فُقد ، فإذا قلنا ، عطر ليس بذابل ، أو ليس بفاطر فهي ليست مثل « عطر طرى » لأن التراكيب الأولى فقد المدلول فيها مساندة الدال

أما فيما يتصل بالنفي النحوي فإنه يفرق من حيث المعنى بين العناصر التي توحدت من حيث الصوت فعندما نقول ، هو عطر ليس بطرى يتصادم المدلول مع الدال ، ومن هنا ينقطع ذلك التوازن الذي تتمسك الجملة غير الشعرية بوجوده بين ما تنفيه وما تثبته .

ومن هنا يجد قانون حظر القافية النحوية تفسيره، ذلك أنه في هذه الحالة يحدث التماثل الصوتي للقافيتين المتعاقبتين ، من خلال التضاد بين كل منهما والأخرى ، ولنأخذ مثال القافية في قصيدة «دى بلاى» التي أشرنا إليها في قافيتي «المتراكمات» و «المتفرقات» ولنعتبر أن الدوال هنا هي الألف والتاء (علامة جمع المؤنث) (\*) ، ولنفترض للتبسيط أن «الدال» المعبر

\* القافية في النص الفرنسي تكمن بين صيغة الفعلين amassaiut/chassait وهما في صيغة الماضي التام . وقد اعتبر المؤلف « الدوال » هي bit التي تدل صيغة الزمن الماضي ، واعتبر المقابل لها هي لواحق فعل المستقبل Ront ونظرا لعدم وجود هاتين الصيغتين في العربية ، فقد عدلنا المثال إلي لواحق جمع المؤنث السالم ، التي ستقابلها بلاواحق جمع المذكر السالم .

عن جمع المؤنث، يقابله « الدال » المعبر عن جمع المذكر ، ومن هنا فإن « المتراكمات » و « المتفرقات » حين تكون مقابلاتها هي « المتراكمون » و « المتفرقون » وهي مقابلات تحتفظ فيما بينها أيضا بنفس التماثل الصوتي الذي احتفظت به القافية ، وظاهرة التجانس<sup>١</sup> سوف تلعب دورا في الحالتين ، وسوف تختفى هنا حالة عدم التوازن التي توجد في حالة القافية المعجمية .

والسبب في الفرق بين نمطى القافية بديهي ، فالصدفة وحدها هي التي توجد التماثل بين لفظى القافية ( فى القافية المعجمية ) ومن هنا فإننا لا نتوقع أن نجد تماثلا أيضا بين مقابلاتهما إلا من باب الاستثناء . وعلى العكس من ذلك فإن القافية النحوية تجمع كلمتين تنتهيان بنفس العلامة ، وإذن فالأمر هنا ليس أمر تشابه بل تطابق ، وهذا التطابق بالتأكيد يوجد أيضا فى العلامة التي تنتهى بها الكلمات المتقابلة .

هناك ظاهرة أخرى ذات دلالة فى تطور القافية الفرنسية وهي ظاهرة القافية الفئوية *la rime categorielle* وهي القوافى التي تتم بين كلمات تنتمى إلى شريحة واحدة من الخطاب وهي فى حالتنا مجرد اتجاه وليست قاعدة ، لكن هذا الاتجاه عندما يتكرر ، فلا بد أن نبحث عن التعليل وعلى قدر علمي ، فلم يثر أحد من علماء الشعرية التساؤل حول هذه الظاهرة.

لقد اكتفى جاكويسون بالإشارة إلى ملاحظة السمات الفئوية وكتب : « إن القافية ينبغى أن تكون نحوية أو مضادة للنحوية ، أما القافية المخالفة للقواعد grammaticale فهي خلافا لمبدأ العلاقة بين الصوت والبناء النحوي<sup>(١)</sup> ، تنتمى ، ككل ظواهر المخالفة ، إلى علل الكلام<sup>(٢)</sup> .

(١) ينبغى أن يفهم من « القافية النحوية » هنا ، ما أطلقنا عليه نحن القافية الفئوية .  
(2) Essais ...p.234.

لكننا كما نرى هنا ، تتساوى القافية الفثوية والمضادة للفثوية ، وهنا تكمن نقطة فى النموذج الذى يطرحه جاكوبسون ، فما يطرحه على أنه « معادل » يتضمن فى الواقع كلا من « المتطابق » و « المتضاد » وإذن فالقافية لا يمكن أن تحدد إلا من خلال النمط الفثوى أو المضاد للفثوى ، ومبدأ « المعادلة » أقوى مما ينبغى وهذا هو سر ضعفه هنا .

إن التساوى الذى وضعه جاكوبسون بين نمطى القافية يتناقض مع ما كان قد أكده هويكنز : « يوجد عنصران جماليان للقافية تخضعهما على النفس ، تشابه أو تطابق الصوت ، واختلاف أو تضاد المعنى » وهى حقيقة أكدتها دراسات التعاقبية الزمنية اللغوية Diachronie ، والشعر يتجه فى وقت واحد إلى القافية الغنية والقافية غير الفثوية ، وهنا مرة أخرى فإن من يرفض أن يرى فى هذا الاتجاه المزوج إشارة بسيطة إلى سياق ما للكلام ، فإنه يجب أن يبحث عن تفسير آخر لهذه الظاهرة الشعرية ، وما طرحناه هنا جدير بأن يجد مكانه المتلاحم داخل النظرية .

ينبغى أن نتذكر هنا أن القافية يمكن أن تعد « انعطافا » من زاوية أنها تجسد ، تحقيقا لمبدأ التوازى ، تشابهها معنويا لا وجود له ، فالواقع أنه لا يوجد بين « شقيقتى » و « وردتى » ولا بين « الحريق » و « العميق » أية علاقة معنوية ، وإذا لم تكن ( الخاصة المشتركة ) بالتحديد هى التى تحتوى « الفئة » فبين اسمين يوجد الجوهر والاسمية ، وبين صفتين يوجد « المجال الخاص » وبين فعلين يوجد « الادعاء » ، فإن مبدأ « التوازى » لا يتعرض تماما للتحدى فى حالة القافية الفثوية ، فبين كلمتى القافية يظل هناك ملمح معنوى مشترك ، وهو من هذه الناحية قابل للتضاد ، وعلى العكس من ذلك فى القافية غير الفثوية ، يلغى هذا الحد الأدنى من الاشتراك ولا يبقى شيء يتعلق به التضاد .

ويمكن تفسير الرمزية الصوتية من خلال نفس النموذج ، وهي بالتأكيد في حالة وجودها تشكل عاملا شعريا مستقلا ، إن الشعر يديره منطق ، بنفس القدر الذي يخضع فيه الرمز الأيقوني أو الرمز المشع Le signe iconique لنفس المنطق ما دام يلغى أو يضعف الحرفية الجذرية الذي يفرضها مبدأ علاقة الوجهين الدال والمدلول ، لكن النموذج يسمح أن تناط به فعالية إضافية ، ما دامت المصادفة وحدها هي مصدر التشابه الداخلي في الرمز ، فإن مضاده لا يملك إلا فرصة ضئيلة لكي يتحقق له نفس التشابه ، ومن هنا فإنه من جديد يتحقق عدم التوازن بين الوجدتين المتضادتين . من خلال تقابل رمز التشابه فيه معلل ، برمز التشابه فيه صدقوى ، ومن هذا المعنى يكن أن يقال إن الأول ليس له مضاد ، ولنبين هذا من خلال مثال. وهذا النص له طابع خاص بين النصوص التي نعالجها لأن طريقة طباعة « الدال » وسوف تكون متوائمة مع « المدلول » ، وسوف يقوم التشابه على طريقة لا تقبل المناقشة من خلال طريقة الكتابة ، والنص من قصيدة حول « القنبلة النووية »<sup>(١)</sup> :

أنا  
و)  
ر  
ق  
ة  
س

\* Le signe iconique الرمز الأيقوني ، أو الرمز المشع مرتبط بالتعبير الديني « الأيقونة » وهي المرسومات الدينية على الخشب والأحجار ، وما تحمله من دلالة بعيدة في النفوس تتجاوز به مجرد دلالتها المباشرة « لترجم » .  
(١) قصيدة القنبلة : ج - جورسو .

ق  
ط  
(ت)  
واحد  
أنا  
لا شيء

فالمنطق الدافع داخل القصيدة يتحقق من خلال التشابه بين المعنى وطريقة الكتابة من أعلى إلى أسفل ، والمدلول - وهو سقوط ورقة شجرة - يعبر عنه من خلال الجملة الموضوعية بين قوسين ، والدافع هنا كتب على طريقة الرسم البياني ما دامت العلاقة بين الدوال مطابقة للعلاقة بين الدولات . وإذن فهذا التطابق يمكن أن يؤخذ دليلاً مضاداً في حالة النفي للعبارة نفسها إذا كتب بنفس الطريقة ، والعلاقة تكون ملغاة ، إذا قنع بكتابة العبارة بالطريقة الأفقية وفقاً لعاداتنا اللغوية ، وفي الحالتين ينقطع التوازن بين العبارتين « ورقة سقطت » و « ورقة لم تسقط » ومن هنا تفقد العبارة قوة النفي .

ومن مجمل صور الدوال التي تحدثنا عنها ، هنالك سياق للنظم قابل للتصور ، إذا نحن فسرنا لعبة مبدأ [ النقيض ] في إطار المعنى النفسي اللغوي على أنها تقدم بدرجة أو بأخرى سهولة كبرى للمتلقى للإنتاج ، النقيض مقياس زمني لرد فعل الإجابة المضادة ، تبعاً لكون الكلمات متجانسة أم لا ، كل هذا يسمح باختبار الفرضية القائلة بأن النقيض أكثر صعوبة في التجانس الصوتي في الحالات المقابلة .

بقيت نقطة ينبغي تحديدها ، إن مجمل هذه الصور الصوتية ، ليس مهمتها أن تمنع تصور النقيض ، ولكن كما قلنا أن تضايقه وأن تضعفه ،

فهى إذن من الناحية الشعرية ، صور أقل قوة من الصور السيمانتيكية الدلالية ، غير أن النموذج لابد أن يظهر قدرته على أن يضع فى الاعتبار العناصر الأخرى ، مادامت توجد هناك من ناحية أبيات بُنيت بناء جيداً من الناحية الصوتية وتظل الشعرية مع ذلك ضعيفة فيها أو منعقدة vers de mirlition (\*) ، ومن ناحية أخرى أظهر الشعر أنه يمكن أن يعتمد على مثل هذه الظاهرة وأن يتجاوزها .

وليس من السهل أن يجد المرء داخل النصوص الشعرية شيئاً تظهر فيه الشعرية بحدّة مثلما تظهر فى بعض عبارات رامبو « النثرية » :

سوف أنحى عن السماء اللازورد الأزرق المشوب بالسواد

وأرى شرارة من ذهب من ضياء الطبيعة

ومع ذلك ، فجوهر الشعر هو فى طريقة البناء الشعرى ، والعودة المحكّمة إلى نفس البناء الصوتى ، وهو ما يعنى أنه يلعب دوره الأساسى حول المحور التركيبى ، أى على مستوى النص كما سنرى ، وهو الذى سيأخذ على عاتقه توضيح الملاحة الشعرية الرئيسية .

\* \* \* \*

والخلاصة ، أنه فى اللغة ، كما يقول دى سوسير ، لاتوجد إلا الفروق . فهناك مبدأ تركيبى هو أن « اللاشعر » يؤكد ، والشعر يعارض ومن خلال استراتيجية الانعطاف ، يوقف تحقق فكرة الفروق ، ويمنع تجسد النفى ، وهو يعيد اللغة إذن إلى صورتها الوضعية الإيجابية . فى داخل اللغة لاتملك الكلمة هويتها إلا من خلال احتلالها للموقع المقابل لنقيضها ، وهى لاتحدد

(\*) مصطلح فرنسى يطلق على الشعر الرديئ ولايكاد يقابله فى العربية المعاصرة إلا « الشعر الحلمنتيشى » المترجم .

إلا على أنها « الأخرى » بالنسبة « للأخرى » .

فى اللغة الشعرية يبدو الأمر على العكس ، فالكلمات وقد تحررت من كل مضاداتها ومقابلاتها ، تجد من جديد هويتها ذاتها ، وفى نفس اللحظة تجد « كليتها » الدلالية المشعة ، فكلمة « أخضر » لم تعد تعنى « غير أحمر » لكنها تعنى فقط صفاء وروعة « الخضرة » ، فالشعر هو الرمز المطلق والمدلول المبهر .

بقى أن نتساءل ، كيف يتشكل أمام الملقى ، هذا الفرق بين هذين النمطين من البناء فى اللغة، إن البحث يغير المنظور هنا، إنه يتجاوز البناء إلى الوظيفة ، لكن ينبغى أن ننتبه إلى أن التحليلين غير متعارضين، فالتحليل البنائى، يقصد لذاته، والخريطة التى تتحرك من الانعطاف – إلى الكلية تبقى مستقلة عن التفسير الوظيفى الذى سوف نحاول الآن التعرض له.



---

الباب الثالث  
المعنى الشعرى



## المعنى الشعري

« من يفهم ما أقول؟ »<sup>(\*)</sup>

هذا هو السؤال الشعري الوحيد الملائم ، لأن الشعر هو « لغة » واللغة لا تُعد كذلك إلا إذا كانت تعنى ، أو تقول ، لكن هذا السؤال يمكن أن يكون هو نفسه موضعاً لسؤال آخر ، هو : ما معنى يفهم ؟ هل هو : يلتقط المعنى ؟ هذا التحديد يقوم على فرضية نابعة من تشكيله ذاته ، فقولنا « المعنى » يفترض وجود وحدة لما يسمى بالمعنى ، ويقبل ، دون أن نصرح بذلك ، أن هنالك نمطا واحدا للمعنى ، ونموذجاً واحدا للمقدرة على الاستيعاب ، وهذه الفرضية الأولية هي التي ينبغي أن يبدأ التحليل بمناقشتها .

من وجهة النظر البنائية ، هنالك فرق تم إلقاء الضوء عليه ، فاللغة الشعرية تحطم البنية القائمة على التقابل والتي تعمل داخلها الدلالة اللغوية ، إنها تطلق سراح المعنى من الصلات الداخلية التي تربطه بنقيضه ، وهي الصلات التي يتشكل منها مستوى اللغة والتي تجسد مستوى « اللاشعرية » في الخطاب .

فالمعنى الشعري كلى ولامقابل أو مضاد له ، ويبقى أن نتساءل كيف يترجم وظيفياً هذا الفارق البنيوي ، من وجهة نظر المتلقى الذي يتعامل شعريا مع اللغة ؟ ، وعند هذه النقطة لا بد أن نغير زاوية النظرة ، فنعتبر من اللغة الخالصة إلى اللغة النفسية ، وأن نعبر من هذه الأخيرة إلى وجهة نظر مزدوجة وصفية وتوضيحية وسنبدأ بالوصفية ، أى بالاقتراب الوصفي الفينومونولوجي للغة التي نعالجها .

(\*) بيت من مقطوعة لرامبو يقول فيها : من يفهم ما أقول ؟ ينبغي أن ينسل أو يطير ! أيتها الفصول ، أيتها القصور !

والتحليل الذي سوف نطرحه يستند إلى فرضية ترى أن شعرية القصيدة هي ناتج معناها ، ونحن أمام إحدى الفرضيات السابقة على التنظير لنظريتنا ، لكن هذه الفرضية يمكن أن تتحول إلى بديهية ، فالقصيدة لغة وهي إذن تعنى شيئاً ، والدال ليس له هدف إلا أن يقودنا إلى المدلول ، وكل شاعرية للدوال تقع في اللامعقول لأنها تسلب الرمز من مكونه الأساسى ، ومع ذلك فإن هذه البديهية للدخول إلى اللغة تجد نفسها فى مازق ، لأن معيار المعنى هو القول بإمكانية ترجمته إلى صيغة أخرى ، واللغة الشعرية تنفر فى وقت واحد من الترجمة والهيمنة الذهنية .

فالترجمة هي أن تعطى للمنطوق « أ » منطوقاً آخر هو « ألف » معادلاً له من الناحية الدلالية ، سواء فى لغة أخرى أو فى صيغة أخرى من نفس اللغة « ونحن نعرف المشاكل التي تتعلق بذلك ، ولكن أيا كانت المشاكل النظرية ، فإنه يبقى مقبولاً على نطاق واسع تطبيق الأمر ، بين اللغة أو اللغات النثرية ، وتبقى شبكة « عدم المطابقة » متفاوتة تبعاً لنمط اللغة العلمية أو اليومية ، ولكن الأمر بالنسبة للإقرار بعدم التطابق بالنسبة لترجمة اللغة الشعرية ليس موضع خلاف .

وقبل أن نشرع فى الإجابة ، ينبغى أن نحدد مصطلحات المشكلة ، إذا كانت قابلية الترجمة هي معيار المعنى فهي مع ذلك ليست تعريف المعنى ، وهناك تصوران متقاسمان فى هذا الموضوع ، المعنى كعلاقة بين الرمز والشيء أو كعلاقة بين الرمز والرمز ، وقد قدم ب. رسيل B. Russel مثلاً جيداً للتصور الأول عندما كتب : « إن أحداً لا يمكن أن يفهم كلمة (البرتقال) إذا لم تكن لديه أولاً تجربة غير لغوية عن البرتقال »<sup>(1)</sup> .

وعلى هذا التصور رد جاكوبسون بأن كل شخص يستطيع أن يفهم

(1) Logical positivism, Rev. Int. Phil. 18, p. 3.

هذه الكلمة إذا كان يعرف ماذا تعنى ، وأنا شخصيا أنضم إلى التصور الأول ، فإنا أظن أنني استخدمت طول حياتي كلمة « البرتقال » استخداما صحيحا دون أن استحضر في نفسي تعريفها ، وأعيد ما قلته ، إن الكلام يعنى نقل التجربة لكن إذا أخذ المرء بتصوير كهذا فلا يمكن بنفس الدرجة أن ينكر فيما يبدو قيمة « التفسير » كمعيار للمعنى ، لكن معنى الشعر يفلت من ذلك المعيار ، إن له معنى ومع ذلك فهو غير خاضع للتفسير وهذا التأكيد الأخير يعد جزءاً من التصور وهناك داخل هذا التصور معنيان مختلفان ، إذا كانت « س » تمثل منطوقاً شعرياً ، فإن « ص » ، إما أنها لا يمكن أن تكون منطوقاً شعرياً ، أو يمكن أن تكون لكنها لم تكن ، والحالة الأولى تتجسد في « الشعر المبهم » hermetique ، فالانتقال من س ← ص يبدو مستحيلاً ، إما لأن « ص » غير قابلة لأن تنتج عن أحد ، أو لأنها تتجزأ وفقاً لمستلزمات مختلفة في إنتاج منطوق دون أن ينتج عنها ما يتفق والعرف العام Le Consensus وهذه هي حالة كثير من قصائد رامبو ومار لاميه<sup>(١)</sup>

إن مالارميه ، كتب بنفسه حول أحد نصوصه يقول : « لقد استخلصت هذه السوناتا التي كنت قد حلمت بها مرة ، من دراسة حول « الكلام » وكنت أرى الأمر بالعكس ، أريد أن أقول : إن المعنى ، إذا كان هناك معنى ( وأنا على العكس أتعزى بفضل جرعة الشاعرية التي تقوى ما يبدو لي ) ، يثار من خلال التزاوج الداخلي للكلمات ذاتها ، عندما نتركها تذهب مع الوشوشات مرات عديدة لكي تثير إحساساً سحرانياً<sup>(٢)</sup> إلى حد ما . »

(١) انظر حول هذه النقطة تحليل توبورف : « أجناس الخطاب » ص ٢٠٤ ، حيث حلت هذه النصوص على أنها حلقة مما أسميته « مجاوزات غير قابلة للترجمة » وقال عنها توبورف : « إن معناها لا وجود له » ص ٢١٩ « لم نترجم هنا نصاً قصيراً لمالارميه ، لأنه كما يتضح من السياق غير قابل للترجمة حتى في لغته الأصلية . »

(2) Lettre a Cazails. cf., H. Mondor. Vie de Mallarme, p. 267.

ولنتقط أن رأى مالارميه لم يرفض التعاون Co. occurrence بين المعنى الغائب والجرعة الشعرية الحاضرة ، ويبقى أن نتساءل ، أليس هذا المعنى مكونا من هذا « الإحساس السحري » الذى أثاره الشاعر ، هذا القلق الغريب المسمى عند فرويد (unheimliche) . وينبغى أن نخلص من خلال هذه التجربة السحرية الهرمسية<sup>(\*)</sup> ، إلى أن قصائد كتلك لامعنى لها ، أو أن المعيار الذى يطرح للمعنى ليس واحدا .

لكن ليس كل الشعر مُبهما ، وإذا كان الإبهام ، كما لاحظ أراجون ، قد أصبح المعيار المميز للشعر الحديث ، فإن الشعر الكلاسيكى يبقى فى مجمله قابلا للتفسير ، لكن القضية الرئيسية تكمن فى أننا حتى لو اعترفنا بأن تفسير الشعر ممكن ، وقلنا إذن إن « ص » تحمل معادلا دلاليا مقبولا لـ « س » فإن هذه المقولة تعارضها حقيقة أخرى فإذا كانت « س » مقولة شعرية ، فإن «ص» لم تعد كذلك ، وخلال الحركة من الأولى إلى الثانية ، فإن المعنى من خلال مفهومه ، قد يبقى ، لكن الشعرية تختفى فى الطريق . ويكفى مثال واحد ، ذكره ج.ل. بورج Borges عند حديثه عن فكتور هيجو فقال : « إن معجزة شعره تكمن فى أنه كان يعرف كيف يستخدم الكلمات البسيطة ، فمثلا لكى يقول لنا إن الليل قد هبط ، كان هيجو يقول ، كانت الحشائش سوداء ، أية روعة<sup>(١)</sup> ! » ويكفى إذن أن تتبادل التعابير مواقعها لنلحظ الانهيار الشعرى :

س : كانت تحلم « روت » ويوعاز كان نائما ، وكانت الحشائش سوداء .

ص : كانت تحلم روت ويوعاز كان نائما ، وقد هبط الليل .

(\*) تستخدم كلمة Hermetist فى الفرنسية للدلالة على التجربة السحرية الكيمائية التى تعزى إلى هرمس فى التراث اليونانى .

(١) حوار فى صحيفة الفيجارو ، ٢٩ / ١٠ / ١٩٧٧ .

ويمكن أن تكرر هذه العملية التبادلية مائة مرة ، وسوف نحصل على النتيجة نفسها .

فإذا كانت الشاعرية إذن تابعة للمعنى فكيف نقبل حضورها في نص وغيابها في نص آخر يحملان نفس المعنى ؟

ويمكن حقيقة الاعتراض على ما أورده بورج ، فتفسيره ليس بدهيا فقد خلط بين السبب ( هبوط الليل ) والحدث ( سواد الأعشاب ) ، ولكي نقطع الطريق على كل مناقشة ، فلنأخذ على سبيل المثال صورة شائعة أو على الأقل مألوفة إلى حد ما وتأخذ مكانها في القاموس . مثل تعبير « شعرات من ذهب » فعلى الرغم من عفويتها فهي لم تفقد كل طاقتها الشعرية ، ونحن نجدها مثلا عند نيرقال : « وأنا أعطيتها تلك القبلة ، لم استطع أن أمنع نفسي من أن أضغط على يدها ، والخصلات الطويلة المصفورة لشعرات من ذهب أزهرت مشاعري ، ومنذ هذه اللحظة اجتأحني اضطراب غامض » .

ومرة أخرى نجدها عند مالارميه في صيغة مختلفة :

« الشمس فوق الرمال .. أيتها المصارعة النائمة في ذهب خصللاتك ، يستدفئ » حمّام في استرخاء » .

ويجب أن نعتقد أن هنالك صيفا غير قابلة للنفاذ من الوجهة الشعرية . والاستخدام لايعنى بالضرورة الإتلاف ، والتعبير - الذى معنا - مستخدم إلى حد ما لدرجة أن المعجم الفرنسى يذكره مع شرحه في مادة « ذهب » عندما يتحدث عن : « شعرات من ذهب أى شعرات شقراء مذهبية » وهنا لو قارنا مرة أخرى التعبيرين نستطيع أن نلاحظ فقدان الشاعرية في التعبير الشارح ، وحقيقة ليس المعجم انجيلا ، وشرحه قابل للمعارضة مثلا من خلال إثبات أن ملامح سيمانتيكية كامنة في كلمة « ذهب » لم يتضمنها شرحه ، مثل الجمال والندرة ، لكنه قد يكفى في مثل هذا الاعتراض أن

نكمل الشرح فنضمه الندرة والجمال ويمكن أن نتابع ونستمر ، فليس هناك شيء داخل المحتوى لا يستطيع التعريف أن يتضمنه ، وتبعاً لمبدأ « سيرل Searle » ، فإن اللغة يمكن أن تقول كل شيء<sup>(١)</sup> ، لكن مهما كان كمال الشرح والتفسير فإنه مع ذلك لن يغادر نقطة الصفر في الشعرية .

وفضلاً عن ذلك فإنه يكفي لحل مشكلة الإبقاء على المعنى المبدئي ، وتطوير المعنى الاستعاري ، أن نقارن عبارة : « شعرات من لون يذكر بلون الذهب » وهي شرح عبارة « شعرات من ذهب » ، وإذا قبلنا على الأقل أن التعبير لا يمكن أن يؤخذ بمعناه الحرفي « شعرات من ذهب » ، وهو إذن تعبير مجازي ، أي أنه قائم على أساس علاقة مسببة مثل التشابه بين المعنى الحرفي والمعنى التصويري فإنه يبقى أن الاستعارة تعبير شعري على حين أن التشبيه ليس كذلك<sup>(٢)</sup> .

ويمكن أن نضع كل ترجمة للنص الشعري على نفس المحك ونصل إلى نفس النتيجة.

والواقع أن أي شرح للنص الشعري لم يطمح إطلاقاً أن يكون هو نفسه شعرياً ، وتلك ملاحظة تنطبق على شروح وتعليقات النص الأدبي بعامة التي تعلم أن شكلها الخاص لا يحمل تلك الخامة ولا هذه الصفات التي نطلق عليها « الأدبية » التي تعطى للنص قيمته منذ البدء وتجعله أهلاً لأن يكون هو نفسه موضعاً للشرح . وتلك حقيقة تظل ثابتة أيًا كان المستوى أو الطبقة المعنوية التي يثيرها الشرح . إن اللجوء إلى « المفهوم » بالمعنى الكلاسيكي لمصطلح « المعنى الإضافي » لا يغير شيئاً ( من قيمة الشرح )

(١) أطلق سيرل مبدأ « القابلية للتوضيح » وهو المبدأ الذي بمقتضاه كل ما يمكن أن يبرر توضيحه يمكن أن يقال .

(٢) يوجد بالطبع تشبيهات شعرية . لكن هذه التشبيهات أصبحت شعرية من خلال ظاهرة الانعطاف Cf. J. Cohen, La comparaison poetique. Langages 12, 1968.

أيا كانت طبيعة المفهوم وأيا كانت طبيعة ما يلحق بالدوال من قيم تتصل بالقواعد ، أو التحليل النفسى أو الاجتماعى أو الأيديولوجى والتي يمكن أن تظهر جميعها من خلال الشرح دون أن تعطى لهذا الشرح الحد الأدنى من الشعرية . وهذه مسألة ينبغي ألا تكون موضع شك . وإذا كنا نطلق مصطلح الشعر على نص يردد دون ملال عبارة : « أنا أحبك » ولا نطلقه على مؤلف مثل « نقد العقل الخالص » . فذلك لأن معايير القيم التقليدية المرتبطة بالمعنى كالغنى والأصالة والعمق .. إلخ . ليست قيما شعرية خالصة .

أما النظرية الحالية الذائعة لتعدد المعنى "Polysémie" والتي تربط بالشاعرية أو بالأدبية بوجه عام ، فكرة تعدد المعنى أى إمكانية تنوع التفسير الممكنة للنص الواحد ، فينبغى أن نطرح عليها السؤال التالى : كيف تفهم هذه النظرية فكرة تعدد المعنى ؟ وهل التعددية الدلالية قابلة للتحقق أو متحققة بالفعل فى النص الذى معنا ؟ فإذا كانت قابلة للتحقق فإنها تبقى غير متجسدة أمام القارئ أو يتجسد فقط واحد من احتمالاتها أمامه ، وإذا كانت التعددية متحققة ، فيمكن إذن أن نطرح السؤال : هل من الممكن وجود شرح متعدد ومتزامن ؟ نحن نعلم جميعا أنه يمكن للمرء فهم نص فى لغة أجنبية من خلال ترجمته ترجمة كلية إلى لغته ، لكن هل من الممكن أن نقدم للنص ترجمات عدة ومتزامنة ؟ وإذا كان الرد بالإيجاب فهل تظل جميع هذه الترجمات شعرية ؟ إن النظرية ولدت فى الواقع امتدادا خارجيا لتوسع آلية الفكر المنطقى ، غير أننا نطرح كل هذه التحليلات هنا لكى نقول ، إن المجاز الشعرى ، إذا كان هناك مجاز ، ليس تغييرا للمعنى ، على الأقل فى إطار المفهوم العام لكلمة « المعنى » .

يجب فى النهاية أن ندفع حجة أخيرة ، إذا كانت « شعرات من ذهب » صورة فهى تمتلك إذن باعتبارها صورة ، معنى إضافيا « مفهوما أسلوبيا » يتميز بالصورة كنمط معين من اللغة هو لغة الشعر ، وهناك مفاهيم موجودة على هذا النحو دون شك ، ولكل مفهوم قوانين الخطاب الخاصة به ومصطلحاته ، هكذا تميزت مفاهيم اللغة الشعرية الفرنسية فى العصور

الكلاسيكية بمفردات مثل « الموجة ، والنسيم ، والموت » وعلى نفس النمط يمكن ملاحظة شيوع صور يعينها ، ترمز للشعرية ، دون أن تكون بالضرورة تفسيراً لها ، ويمكن من خلال الحديث عن التفسير أن نلجأ إلى فكرة « الحشو » فالصورة شعرية لأننا نجد داخل القصائد ، ونحن في الواقع بهذا نعكس التوضيح ، فليس لأن الصورة كثيرة التردد في الشعر تكون شعرية ، لكنها لأنها شعرية فهي كثيرة التردد في الشعر ، وهذا يعيدنا إلى السؤال : لماذا نعد الصورة شعرية ويعد تفسيرها غير شعري ؟

ونفس السؤال يثار بالنسبة لكل الصور ، وسوف يكون من الصعب أن نساند أنه لا يوجد اختلال دلالي بين الصورة التالية وتفسيرها :

س : تحت قنطرة ميرابو يجرى السنين

ص : السنين يجرى تحت قنطرة ميرابو

فالفرق الوحيد الذي يقبله اللغويون هو فرق تبادل القنطرة والنهر لموضعيهما في العبارتين ، لكننا لانستطيع أن نرى جلياً كيف يكون هذا الفارق الصوتي البسيط سبباً في هذا الفارق الشعري بين هاتين العبارتين ، وسوف نجد هذا الفرق عند تفسير كل الصور التي يعرفها البلاغيون .

وإذا لم نرد العودة إلى النظرية الشعرية القديمة مثل نظرية « موسيقى الكلمات » وإذا أردنا أن تكون الشعرية مرتبطة بالمعنى ، فينبغي إذن أن نقبل أن الجملتين « س » و « ص » هما من الناحية الدلالية متطابقتان ومختلفتان في وقت واحد ، ومن خلال الاصطدام التقليدي بأحد طرفي الدائرة كانت توجد المشكلة الشعرية ، والشاعر يقول :

الكلمات التي أقولها

هي نفس الكلمات التي تقال كل يوم

ولكنها ليست على الإطلاق نفس الكلمات

« بول كلوديل »

وللخروج من المأزق لم يبق إلا طريق واحد ، هو أن ننقل المشكلة إلى مستوى آخر يجب أن « نجدل » قضية المعنى من خلال إدخال الجدلية في صلب تعريفها ذاته ، فإذا كان هناك معنيان ينتميان إلى طبيعتين مختلفتين فسوف يكون من الممكن إذن ، أن نقبل دون تناقض أن يكون المعنى مطابقا ومختلفا في وقت واحد ، وأن ( المعنى ) في الشعر سيواجه بالمعنى في اللاشعر لا باعتباره معنى آخر ولكن باعتباره المعنى الآخر .

أن حلا كهذا لا بد أن يتصل أيضاً بقضية « معنى المعنى » وهي قضية تتصل بأرض لانكاد نتقدم فيها حتى نحس بزلزالها . والصعوبات المطروحة تتزايد اليوم وتبدو وكأنها غير قابلة للتغلب عليها ، ولاتطمح الصفحات التالية في إزالتها ، إنها لاتهدف إلى تأسيس نهائى لنظرية فى المعنى ولكنها فقط محاولة للوصف تهدف إلى إضاءة المشكلة من خلال وصف مشاكل حلها ذاتها ، وهذا الاقتراب الجديد يرتكز على منظورين مترابطين لكنهما متميزان وهما المنظور الظاهرى الفينومينولوجى ومنظور علم النفس ، الأول يحاول أن يصف كيف يبدو المستويان ، وما الملامح الفارقة لكل منهما على مستوى التلقى الأنى والتلقى المتأمل ، ويرصد من خلال هذا ، الظاهرة الفينومينولوجية الملائمة .

وفى هذا المستوى فإن الفرق بدهى ، فالكلمات فى الحقيقة هى هى وليست هى فى وقت واحد . ولكى نلاحظ هذا بطريقة أفضل يكفى أن نجرى مواجهة بين عبارتين تحتويان على مصطلح واحد مثل كلمة « ذهب » فى عبارة « شعرات من ذهب » أو « أوقية من ذهب » أو كلمة « خضراء » فى عبارة :

هذا المساء كانت ترتدى جاكته خضراء :

وبيت رامبو :

حلمت بالليله الخضراء وبالسحاب المتالكى

إن الفارق يقفز أمام أعيننا، لكن كيف نحدده ؟ وهنا ينبغي أن نطرح التساؤل حول « شكل المعنى » عند مالارميه حيث تأخذ كلمة الشكل هنا معناها الفونومولوجي ويظهر المعنى الأصلي لكلمة «الظاهر»، ومعنى الكلمة يمكن إذن أن يكون مستمدا من خلال معنى المعنى ومختلفا من خلال شكل المعنى .

وهنا ملمح «ظاهراتي» ليست ملاسته موضع نقاش لأن اللغة تقرأ ويبقى ملمح « الوضوح » فاللغة تقول عن تعبير ما في نص إنه أقل «وضوحا» أو «غموضا» وسوف نعود إلى مناقشة هذا التقابل. ولكننا نكتفي الآن بالتركيز بوجوده ، لكي نبني عليه مشروعية المنظور الظاهراتي الفونومولوجي للغة ، فتصان يمكن أن يكون لهما نفس المعنى ومع ذلك يختلفان من خلال درجة الوضوح، «وتفسير النص» ليس له بصفة عامة وظيفة سوى العبور بالنص من الغموض إلى الوضوح وإذن فمهمته أن يحافظ على المعنى من خلال تغييره أي أن يحافظ على محتوى أو ذات المعنى وأن يحول شكله أو ظاهره . وهناك ملمح ظاهري فونومولوجي آخر للغة يمكن أن نسميه «الكثافة» (التضاد، الحياد» وهذا المصطلح مستعار من إدجار الان بو الذي أقام على أساسه القانون الشعري الوحيد الموجود اليوم، وسوف نعود إلى مناقشته ، لكننا في هذه المرحلة من النقاش نريد أن ندخله كمصطلح أولى في قضية التععيد للغة الشعرية الخاصة *metalangage poetique*<sup>(١)</sup>، ومن خلال هذه الزاوية فإنه لا يمكن أن يُعرَّف، وليس محتاجا إلى التعريف ولكن يمكن أن يوصف بمساعدة سلسلة من الاستعارات .

أن النظرية الكلاسيكية ، ونحن لم نركز على هذا تركيزا كافيا ، تعرف

(١) كان « هامبولد » قد أشار إلى فكرة « الكثافة » التي تلف الكلمات في القصائد لكنه لم يحدد المصطلح. Cf. Chomsky, La Linguistique Cartesienne.

الصور من وجهة نظر مزدوجة ، بنيوية ولكنها أيضاً وظيفية، أى من خلال علاقتها «بأثر» ما نزيد أن تنتج ، وهذا الأثر وصف عند «فونتاني» مثلاً من خلال مصطلحات مثل «القوة» «الطاقة» «الحيوية» «الوضوح» «الحياة» وهذه المصطلحات التى يستخدم الواحدة منها مكان الآخر ، هى مترادفات غير محددة ، وهى حقيقة تحدد شيئاً هو اللاتحديد . إن الاستعارات الشائعة ذات طبيعة موسيقية والكلمات الشعرية «تتغنى»، والاستعارة تكون خطيرة إذا هى أرسلتنا إلى دال إيقاعى يتواءم مع مدلوله فالشعر هو غناء المدلولات هو «التفكير المغنى» على حد تعبير رامبو، وهذا يعنى أن المعنى الشعرى يؤثر على المتلقى بنفس طريقة الموسيقى «التوجيه الخارجى» كما يقول فاليري، ومن هذا المعنى يمكن أن نعبر عن الشعر استعارياً، فنقول إنه «غنائى»، ليس لأنه يوضح «الأنا» لكنه لأنه يغنى المعنى ، وإن «فكل شعر» هو «غنائى» والكلمتان فى نهاية المطاف يكاد يختلط معناهما .

إن الكلمات ينعش بعضها بعضاً ، ويؤثر بعضها على بعض ، وتفرض علينا طريقتهما فى الوجود ، إن استعارة تالية تتقاطع مع الأولى ، إنها استعارت الظاهرة الفيزيائية الصدى ، ففهم القصيدة يعنى أن تدخل فى «صدى» معها، لقد أعلن كاند سكى Kandinsky أن: « كل كلمة تنطق (مثل السماء ، الإنسان) تثير كونا داخلياً حقيقياً»<sup>(1)</sup> وما لا يحتاج إلى معاناة فى الموافقة عليه هو أن هذا الكون يتحقق فى الشعر أكثر من النثر ، وفى السياق الشعرى تتناوش الكلمات من خلال لون من التفاعل اللفظى الداخلى، إن كلمة «خضراء» فى عبارة «ليلة خضراء»، كلمة لها نذبذبات، إنها ترسل لونا من الإشعاع يأتى حتى المتلقى ويحدث اتصالاً معه، وفى المقابل فإن كلمات النثر توصف بأنها «مسطحة» «باردة» «ميتة»، وكما يقول

(1) Du Spirituel dans l'art. p. 105.

إزرا باوند: من خلال كلمات الشعر الحية المتوهجة المنتعشة المحرقة تتولد الطاقات الكبرى، إنها «يشعل بعضها بعضاً» كما يقول مالارميه، وهي «رموز منتصبة»، كما يقول بارت، ولقد كتب مرلو بونتي Merleau Ponty: «من المعروف، إلى حد ما، أن القصيدة إذا كانت تحمل معنى أول قابلاً للترجمة النثرية، فإنها تقود داخل روح الملقى وجوداً ثانياً يجسدها كقصيدة»<sup>(1)</sup>.

كيف نصف هذا الوجود الثاني للمعنى؟ إن المؤلف يرى أن هذه المشكلة هي في كل الفنون: «قصيدة، رواية، لوحة، قطعة موسيقية، هي أفراد أي كائنات، لا يمكن أن نميز تعبير الروح عن معناها الذي لا يمكن بلوغه، إلا من خلال الاتصال المباشر وهذه الكائنات تشع معانيها دون أن تغادر مواقعها الزمانية والمكانية».

ومن خلال هذه المصطلحات «الإشعاع» و«الصدى» يمكن أن نجد مدخلا لدراسة كائنية: «إن الصساسية الجمالية هي قدرة على التجاوب مع الصدى، مع الإيقاع مع النظام الخاص للأصوات والروائح والأشكال والصور والألوان التي تنتج بغزارة ظواهر الكون وليس الكون وحده وإنما تنتج أيضاً «الإنسان الحكيم»، وهنا يمكن أن نجد السر العظيم الذي يربط ظاهرة فيزيائية أساسية خالصة بنظام حيوى كامل (خصائص التذبذب والاستقرار الذاتى) حتى الطبيعة التموجية للظاهرة الفيزيائية يوجد تذبذب سام مواز لها داخل عقل الإنسان الحكيم»<sup>(2)</sup>.

لكن لندع الآن هذه المشكلة ولنبق في إطار المشكلة الظاهرية الفونومولوجية، إن ما تعبر عنه استعارة «الصدى» هو قدرة فعل الشعر

(1) Phénoménologie de la perception, p. 177.

(2) E. Morin, Le Paradigme Perdu, p. 119.

، إنه يبعث الديناميكية فى الأشياء ، ويعطيها من القيم مالاتصبح معه مجرد أشياء محبوبسة هناك داخل دائرة « اللا - أنا » ويجعلها تجتاز الحدود حتى تصل إلى « الأنا » وتصبح من ثم متحققة .

إن الإجابة على المشكلة الوظيفية التى تطرح السؤال : لماذا الصورة ؟ يمكن أن توجد أيضاً داخل التحليل الفونومولوجى ، فوظيفة الصورة هى التكتيف ، فالشعرية هى تكتيفية اللغة ، والكلمة الشعرية لاتغير محتوى المعنى وإنما تغير شكله ، إنها تعبر من الحياد إلى التكتيف ، وهكذا فإن التحليل يقودنا إلى اكتشاف ملمحين ملائمين للصورية . فهى من الناحية البنوية شمولية وهى من الناحية الوظيفية تكتيفية ، إنها إذن شمولية لكى تتكثف. وهذا هو النموذج المطروح الذى يمكن أن يتوقف أمامه التحليل، وينبغى أن نتلافى بعض العقبات ، لأنه يبقى أمامنا فجوة لابد من سدها. فالعلاقة بين المصطلحين، الشمولية والكثافة ، ليست بديهية، لماذا يكفى أن نثير النفى المتضمن (فى مفهوم الشمولية) لكى نكتف الخطاب ؟ وابتداء من اللحظة التى تنار فيها المشكلة على هذا النحو يظهر أحد الفروض القائلة بأن حيادية النص غير الشعرى ، لن تكون حيادية أصلية وإنما ستكون مبنية على نتيجة إجراء تحييد قائم على فكرة النفى وكل كلمات اللغة ، على درجات متفاوتة ، يمكن أن تكون موسومة بدرجة من الكثافة ، ويقدره الفعل ، التى يبدو من النظرة الأولى أنها من خصائص اللغة الشعرية ، وحيادية الكلمات إذن لم تعد إلا أثرا للنفى ، ونفى النفى الذى يحدثه الانعطاف الشعرى لن ينتج عنه إلا أن يعود للكلمات سلطانها الضائع ، هذا هو الفرض الوارد ، لكن لكى نعطيه أساساً تجريبياً ، ينبغى أن نتجاوز المنظور الفينومولوجى وترتبط بالواقع ، وكم من المخاطر التى يمكن أن يقود إليها علم النفس اللغوى ، ولنتساءل عن النظام « الذهنى » لجوهر اللغة .

لقد كتب فاليرى عن مالارميه قائلاً : « يمكن أن نقول ، إنه كان ينبغى

للشعر الذى يتميز بصفة أساسية عن النثر من خلال الشكل الصوتى والموسيقى ، كان عليه أن يتميز أيضاً من خلال شكل المعنى<sup>(١)</sup>، ما الذى ينبغى أن يفهم من هذا التعبير « شكل المعنى » ؟ إن التحليل قد طبقه من قبل من وجهة النظر البنيوية على السمات الانعطافية والشمولية للمعنى ، ومن وجهة النظر الوظيفية فإن المعنى الشعرى يتميز من خلال كثافته، بقى أن نبحث عن الملامح الذهنية، والموقف النفسى، وهو ما كان يعنيه مالارميه، يقول فاليرى: « بالنسبة له فإن محتوى القصيدة ينبغى أن يكون مختلفاً عن التفكير العادى، اختلاف الكلام العادى عن الكلام المنظوم» وهذه العبارة التى أكد عليها فاليرى فى غاية الجلاء، فمع الفرق اللغوى بين اللغتين (الشعر والنثر) ينبغى أن يتلاقى فرق فى «التفكير» وهو فرق متعلق بالتمييز النفسى

لقد استهان اللغويون زمناً طويلاً تحت تأثير بلومفيلد Bloummfield وأصحاب المدرسة السلوكية بكل عودة إلى «الذهنية» لكن هذه العودة تعود إلى الصدارة اليوم مع المدرسة الأمريكية<sup>(٢)</sup> ، والواقع أنها لم تفقد الاهتمام أبداً فسويسير يحدد أن « الرمز اللغوى لايجمع « الشئ» و« الاسم» بل يجمع «التصور» و« الصورة السمعية» لكنه فى نفس الحركة يفرض الطبيعية الذهنية للرمز ويطابق بين المحتوى والتصور .

وإن فإن الفكرة الأولى لاتتضمن الثانية ، والمحتوى هو حقيقة ذهنية، لكن أية حقيقة ؟ لقد أقر دى سويسير دون مناقشة المساواة بين المصطلحين: المعنى = التصور وكان يقول: « ... من وجهة نظر المحتوى أو التصور» (ص ١٥٨) لكن هل هذه المعادلة بديهية؟ إنها حقيقة تصعد إلى أقدم التقاليد ، لقد كان المدرسيون "Scolastique"<sup>(٣)</sup> ينادون بفكرة قريبة من تلك ، وقد

(1) "Stephane Mallarmé" Œuvres Pléiade, p. 668.

(٢) أطلق ليش على هذا الاتجاه اسم «الذهنية الجديدة» c.f. Semauties, p. 93 .  
(٣) اتجاه فلسفى ساد فى العصور الوسطى وسادت فيه فلسفة أرسطو فى التدريس .

جسدوا ما نادى به من بعد اللغويون من أوجدن إلى ريتشاردز حيث نجد مرة أخرى التصور مكان المعنى .

وينفس الطريقة عرف تشومسكى علم الدلالة ، بأنه « علم نظام التصورات الممكنة »<sup>(1)</sup> ولم يتم التساؤل : إلى أى مدى يكون من المشروع مطابقة الدلالة والتصور ، وهذه الفرضية هي التي سيحاول هذا التحليل أن يسائلها ، « فالتصور » Concept هو بالتأكيد مصطلح نفسى ، وهو يحدد « جوهرًا ذهنيًا » ولكن لنا أن نتساءل ، إذا كان هو المرشح الوحيد الممكن للقيام بدور الرابط الذهني للمحتوى .

لقد طرحت النظرية الكلاسيكية المشكلة على أرض مماثلة ، عندما طابقت بين « الصورة » و « التخيل » أى بين وحدة لغوية ووحدة نفسية ، إن التقاليد هنا تصعد إلى أرسطو فقد كان يقول عن الاستعارة : « عمل التخيل يجسد شيئاً يرى » وهذا التصور ما يزال حيا اليوم . فنحن ننتظر من « التخيل » شيئاً محسوسا ، يكمن فى الشكل ، اللون ، الصوت ، الرائحة ... إلخ ، ولناخذ مثلا بسيطا من أرسطو ، تفسير : « الشيخوخة مساء الحياة » بعبارة « الشيخوخة نهاية الحياة » فعندنا هنا المعادلة مساء = نهاية ، لكن العبور من أحدهما إلى الآخر ، ليس عبورا من تصور إلى آخر ، لكنه عبور من تصور إلى صورة ، من تصور النهاية إلى صورة المساء وداخل هذا التغيير للطبيعة الذهنية للمحتوى تجد الصورة وظليفتها ، وإلا فلماذا يتم اللجوء إلى الصورة ؟ إذا لم يكن للمتكلم هدف آخر غير إفهام التصور ، لماذا يغير « النهاية » إلى « المساء » ؟ لماذا يفرض هذه « الدورة » على المتلقى ؟ إن الدورة لا تتضح إلا من خلال ما يسمى بالصورة الإجبارية ، التي تلجأ إليها اللغة أحيانا لكى تسد فجوة فى قاموس الكلمات

(1) Aspect of the Theory of Syntax, p. 160.

غير المجازية مثل « أجنحة الطاحونة »(\*) ، لكن في حالة « الصور الحرة » التي توجد بها كلمات « حقيقية » لماذا لاتستعمل هذه الكلمات ؟ إن الصورة لن تجد غايتها إلا إذا أجرت تغييرا ، ليس في المحتوى ولكن في شكل المعنى ، إلا إذا غيرت التصور إلى صورة والمعقول إلى محسوس ، ويعيد عن ذلك ، هذا « التزيين » الخالص للخطاب الذي لم يكن له من وظيفة إلا أن يجعل اللغة « غائية الذات » autotelique كما يقول المحدثون ، إن الصورة عند قدماء البلاغيين كان هدفها التحويل الذهني للمحتوى وهي تستبدل المتخيل بالتصور .

إن التحول في تغيير المعنى لم يعد كما كان عند القدماء ، ويمكن أن يصور هذا التخطيط الفرق بين المنهجين :

س أ ← ص ١ ← ص ٢

العبور من التصور الأول إلى التصور الثاني

(١) س أ ← تصور أول ← تصور ثان

لكنه العبور من تصور إلى صورة :

(٢) س أ - تصور ← صورة

وهذا التوضيح يبقى مع ذلك غير كاف ، والواقع أن المعادلة رقم ٢ لايمكن تطبيقها إلا في التقنين فالمتكلم هو الذي يفترض أنه أحل « المساء » مكان « النهاية » الصورة مكان التصور ، لكننا لكي نحل الشفرة تسير المعادلة على العكس فهي تتحرك من المساء إلى النهاية من الصورة إلى التصور والتغيير يتم من المحسوس إلى المعقول تبعا للمعادلة :

(\*) يشيع هذا في كل اللغات ومنها العربية عندما يتم اللجوء إلى كلمة مجازية وتستخدم استخداما حقيقيا مثل « رأس الرجاء الصالح » و « رجل الكرسي » ... إلخ « المترجم » .

(٣) س أ ← صورة ← تصور

أين الكسب إذن بالقياس إلى المعادلة (١) إذا كانت نقطة النهاية تظل دائماً هي التصور ؟ علينا أن ننظر في المطابقة بين الاستعارة والتشبيه المضمرة أو المقدر وهي أحد أقيسة أرسطو ، فتفسير : « الشيخوخة مساء الحياة » يصبح : الشيخوخة نهاية الحياة كما أن المساء نهاية اليوم ، فمعنا في وقت واحد الفكرة « النهاية » والصورة « المساء » والصورة تستخدم في توضيح الفكرة ، لكن هذا الحل ليس جيداً لأنه يعيد طرح المشكلة من جديد ، إذا كانت الاستعارة تشبيهاً موجزاً ، فمن أين يأتي الفارق الوظيفي بين التعبيرين ؟ وإذا كان التشبيه تفسيراً للاستعارة فكيف نضع في الاعتبار فرق الفعالية ؟ وإذا كانت فعالية القوة تلك ، أو هذه الحيوية التي أسميناها بالكثافة تجد أصولها في التخيل ، فلماذا تظهر في الاستعارة ولا تظهر في التشبيه الذي ما زال التخيل موجوداً فيه ؟ إننا ندخل إلى نفس الزاوية الحرجة فالتشبيه والاستعارة هما في وقت واحد متماثلان ومتغايران .

لكن ما يبقى مع ذلك من النظرية الكلاسيكية هو قلق البحث عن الطبيعة الذهنية للمعنى الصوري ، ورفض اعتبار التخيل مجرد إحلال تصوري واعتباره كأنه عبور من التصوري إلى اللاتصوري ، إن مجرد الدعوة إلى الصورة لا يكفي ، فإذا كان التخيل صورة فهناك إذن نمطان من الصور ، أحدهما هو محتوى الاستعارة والثاني هو محتوى التشبيه ، وملح الشعرية يتوخى الصورة ذاتها وينبغي أن نقر بأن هناك صوراً شعرية وصوراً غير شعرية ، والمشكلة إذن أن نعرف أين يكمن الفارق ؟

لقد وضع علم اللغة منذ القدم تصنيفاً للغة تبعاً للمعايير الوظيفية ، وبين أنماطها يوجد ما يسمى باللغة « الانفعالية » أو « التأثرية » أو « العاطفية » أو « التعبيرية » لكن ما الذي يقصد بالضبط بهذه اللغة ؟

فى تحليله الشهير لوظائف اللغة ، قابل جاكوبسون بين « اللغة الانفعالية » و « اللغة المرجعية » الأولى تتمركز حول المتلقى ، والثانية ، على العكس ، تتمركز حول السياق ، أى حول العالم ، وهذا التحليل يرتكز ، لو تأملنا جيداً ، على تناقض خطير ، فاللغة تسمى فى الواقع « انفعالية » لأنها توضح « موقف الذات الفرد لمن يتحدث إليه » ولتأخذ فى الاعتبار جملة مثل :

١ - « موت والدى ألحق بى كثيراً من الألم » ، أو ، « الموقف الحالى يقلقنى » فهاتان الجملتان تتطابقان مع تعريف جاكوبسون للوظيفة الانفعالية . إنهما تعبيران عن موقف الفرد لمن يتحدث إليه ، لكن ، هل تؤيدان مع ذلك وظيفة انفعالية؟ وما الفرق بينهما وبين الجملتين التاليتين:

٢ - السماء تمطر اليوم ، أو « الأزمة الاقتصادية تمتد » ، وهما تنتميان وظيفياً إلى « اللغة المرجعية » ؟

فى الحالتين توضح العبارة حالة شىء يرجع إليه ، وكون المرجع فى الحالة الأولى بطبيعته يعود إلى المجال الانفعالى ، على حين أنه ليس كذلك فى الحالة الثانية ، لايسمح إطلاقاً بأن نجعل الحالتين متقابلتين وظيفياً وينبغى هنا أن نميز بوضوح بين « المرجع » و « المحتوى » فالطبيعة الانفعالية لأحدهما لاتنسحب إطلاقاً على الآخر ، إن محتوى « القلق » فى عبارة « الموقف الحالى يقلقنى ، يبقى قابلاً للتصور ، حتى ولو كان مرجعه انفعالياً ، إن طبقة من القول لايمكن أن تكون لغوياً « مخصصة » انطلاقاً من مرجعيتها . لكن فقط انطلاقاً من محتواها ، وليس هناك لغة انفعالية حقيقية إلا إذا ، وإذا فقط ، كان الانفعال هو محتوى هذه اللغة ، وجملة ما ، يمكن أن ترسل إلى محتوى وإلى مرجع كلاهما انفعالى مثل قول الشاعر :

أنا المعتم ، أنا الأرملة ، أنا اللامؤاسى

لكن المحتوى يمكن أن يكون انفعاليا دون أن يكون المرجع كذلك مثل قول نرفال :

والكرمة ، حيث تمازجت الأغصان مع الورود

فالمعنى الانفعالي هنا يرسل إلى مرجع مادي .

وهذا الخلط بين المعنى والمرجع يماثله خلط آخر ينبغى التنبه إليه وهو يقع بين المعنى والفعالية المؤثرة على المتلقى ، فجملة مثل « اندلعت الحرب » محملة بفعاليات مؤثرة مكثفة لدى من يتلقونها ، والانفعالية وصف لتأثير المعنى ، وليس للمعنى ذاته الذى يبقى قابلا للتصور والذى يؤكد هذا هو تنوع هذا التأثير ، الألم عند معظم الناس ، ولكن أيضاً ربما عدم الألم بل وربما الفرح عند أنصار الحرب ، وإذن فإن المعنى فى مثل هذه الجملة ثابت ، كما ينبغى أن يكون المعنى كذلك فى كل جملة ذات محتوى انفعالي .

ونخلص إلى أنه إذا كان يراد الاحتفاظ بوجود « لغة انفعالية تأثيرية » فإنه ينبغى أن يقصد بمصطلح كهذا لغة ليس تأثيرها سببا ولاناتجا لمحتواها ولكنه هو « المحتوى ذاته » وينبغى أن نقبل أن بيت نرفال الذى أوردناه الآن ترسلنا الدوال الموجودة فيه « الكرمة ، الأغصان ، الوردة » مباشرة إلى مؤثرات أى أنها لاتفهم إلا من خلال رجوعنا إلى المؤثرات وكونها مجربة فى أذهاننا ، ومن خلال مصطلحات أوستن Austin يمكن أن نوضح القضية قائلين ، إن الوظيفة الانفعالية لا تُصنَّف لاداخل القيمة الخارجة عن الكلام ولاداخل القيمة الامتدادية له وإنما داخل ما يشكله المنطوق من خلال قيمته الكلامية الخالصة (Locutionary Force)

لايمكن إذن أن نعرف نمطا من اللغة ، مثل اللغة الانفعالية إلا إذا كان المعنى الذى تحمله هذه اللغة مجريا ، وإذا كنا فى موازاة ذلك نقبل أن يكون المعنى الأول لكلمة ما فى اللغة ، هو معنى قابل للتصور ، فإن الصورة

الشعرية هي تغيير للمعنى على الطريقة الآتية :

الدال ← التصور ← التأثير

لكنني لا أعلم إذا ما كان تغيير ذهني كهذا يمكن أن يسمى مجازا ، أو أنه ينبغي الاحتفاظ بهذه الكلمة للإحلال التصوري البسيط ، والمجازات المتطورة diachroniques يمكن اعتبارها إحلالا بسيطا للتصورات ، لكنني مازلت أتساءل لمعرفة ما إذا كان يوجد تزامن Synchronique في خطوات ظاهرة كتلك ؟

إن نظرية كهذه يمكن أن تكون بسيطة رغم ظاهرها المتشابهة وقبل أن نشعر في الإجابة على الاعتراضات التي يمكن أن تثار ، لنضع أولا النظرية على أشهر قاعدة من الضمان ، فالارميه الذي يتم الحديث عنه هذه الأيام على أنه رائد الشكلية ، هو في الواقع مساند للنظرية الانفعالية ، لقد اقتنيت له من قبل هذه العبارات الشديدة الدلالة : « إنني أبتكر لغة من شأنها أن تفجر شعرية شديدة الجودة ، أستطيع أن أعرفها بهاتين الكلمتين ، أن نرسم أثر الأشياء الذي تحدثه لا الأشياء ذاتها » لكن أين يكمن هذا الأثر ؟ يتابع مالارميه : « إن الشعر لا ينبغي إذن أن يتشكل من كلمات ، ولكن من أحاسيس ، وكل الكلمات تمحي أمام الأحاسيس » .

هكذا فإن الشعرية المالمارية أبعد من أن تقلص النص إلى بنائه اللفظي ، إنها تركز على المحتوى وهو المشاعر هنا ، وفيما يتصل بطبيعة هذه المشاعر فإنها تحدد من خلال الاقتباس التالي : « إن الشعر يقوم على الإبداع وينبغي أن يؤخذ داخل النفس الإنسانية كما هو ، في ومضة صافية خالصة ، بقدر ما يتغنى بها ويلقي الضوء عليها ، تشكل متعة الإنسان ، هنا يوجد الرمز ويوجد الإبداع ، وتأخذ كلمة الشعر معناها إنه على الإجمال الخلق البشري الوحيد الممكن ، وحقيقة إذا كانت الأحجار الكريمة التي نتحلى بها لا تمثل روحا جلوة فليس من المشروع أن نتحلى بها » ،

وهكذا فإن « الشاعرية شديدة الجدة » تتشكل داخل هذا التحول اللغوي من خلاله تقدم الأشياء في شكل مجرب ، وهنا يكمن معنى الرمز عند مالارميه وهنا يثور سؤالان ، يتعلق أحدهما بوجود هذا « المعنى » ذاته ويتعلق الثاني بمحتواه وسوف يحاول التحليل أن يجيب على كل منهما ولكنه سيكتفى في الإجابة بتثبيت إشارات دالة ، للمشاكل السيكلوجية والاجتماعية والايستمولوجية التي تثيرها هذه التساؤلات والتي تتطلب تطورا طويلا للوصول إلى الإطار الشعري وربما إلى الأهمية الشعرية .

والسؤال الأول هو الذي يطرح وجود مصطلح آخر فيما وراء المصطلح المزوج « الدال - المدلول » يشكل ضلعاً ثالثاً في المثلث الدلالي ويسمى الموضوع أو المرجع .

ومبدأ المرجع في وصف الرمز اللغوي ليس موضع شك ، ففهم كلمة أو جملة يعنى العبور من الدال إلى المدلول ، لكن المدلول لم يلتقط أبدا كحقيقة ذهنية ، فالمتكلم يستهدف بالضرورة من خلال الكلمات حقيقة ، لا وجوداً لغوياً في ذاته مستقلاً عن تجربة لفظية أو غير لفظية ، ومعنى كلمة « مائدة » ليس فكرة المائدة وفهم عبارة « القمر يتلألأ » ليس معناها أن نفهم مواضع فعل لاسم ، ولا إسناد شيء لشيء لكن أن نفهم تعلق مجال واقعي بحقيقة واقعية ، و « كل وعى هو وعى بشيء ما » وهذه البديهية حقيقة بالنسبة للوعي اللغوي أيضاً فكلمات اللغة قصدية ، إنها تتجه إلى شيء آخر ، إنها « تتمركز نحو » و « وضعت من أجل » شيء ليس لفظياً ، شيء هو هنا من قبل « وجاء التعبير ليوضحه لا لينشئه ، وعلم اللغة له الحق - كما فعل دي سوسير ، في أن يختصر الرمز إلى « جوهر مزدوج » لكنه في هذه الحالة يكون على المستوى الظاهراتي الفونومونولوجي وهو المستوى الملائم للمتكلم الذي لا يهدف إلى إنتاج صورة سمعية وإنما إلى إنتاج صوت ولا يستهدف من خلال الصوت تصوراً وإنما يستهدف « شيئاً » أو « مرجعاً »

حقيقيا أو غير حقيقى، مجرداً أو مجسدا .

وينبغى أن نفتح قوسين هنا ، فالمرجع الذى نتحدث عنه ، ليس هو « المرجع » الذى يتحدث عنه فريج Frge أى الأشياء الواقعية كما هى موجودة فى ذاتها وتبعا لهذا التفسير الكائن الأونتولوجى للمرجع فإن كلمة مثل « عوليس » لا مرجع لها ، ما دام « عوليس » لم يكن موجودا ، لكن هذه المشكلة الوجودية لاتهم إلا المنطق ، ونقطة الملاحة بالنسبة لوجود اللغة هى الرصد الظاهراتى الفونومونولوجى ، وبالنسبة للمتكلم فإن « عوليس » مرجعها شخصية فى « الأوديسا » أى كائن خيالى ، تشكل الخيالية بالتحديد سمة وجوده ، وبالطريقة نفسها فإن المرجع الفينومونولوجى ليس قصرا على الكلمات التى تميز الأفراد ، فكلمة « خضراء » لاترسلنا إلى شعور وإنما إلى مجال للأشياء وينفس الطريقة ترسلنا كلمة « مختلف » إلى العلاقات بين الأشياء ، فالمجال والعلاقة يشكلان المرجع الخاص للكلمتين .

وإن فإن سمة كهذه لاتنتمى فيما يبدو إلا إلى المجمل الذهنى للمحتوى الذى يسمى « ممثلا » ، كالإدراكات ، الصور ، التصورات ، أى إلى ذلك النظام للظواهر الذهنية، الذى لا يوجد إلا من خلال الالتقاط المباشر للحقائق غير المادية ، وتبعا للتصور التقليدى ، فليست هذه هى حالة الظاهرة الانفعالية ، فالكلمة المجرية ، من خلال كونها كذلك ، يبدو أنها لا يمكن أن تقدم على أنها مغلقة على ذاتها ، يمكن أن نقول « تصور الوردة » أو « صورة الوردة » لكن « تأثر » أو « انفعال الوردة » ألا يبدو هذا تناقضا بين الكلمات ؟ فكل تأثر يبدو أنه « معاش » أى أنه يلتقط نمطا على نموذج « أنا خائف ، غاضب ، سعيد ، متألم » وكلها حالات للانا ، التقطت

(١) حول هذه المشكلة انظر C.O. Martin, Language, Thruth and Poetry, Chap. VII "Does Literature Refers ?".

كما هي من خلال الوعي الذي ساندتها . ويمكن أن نصف الفرق من خلال استعارة مكانية ، كالعرض الذي يستمد من محتواه الخاص موضوعه ، أي باعتباره كائنًا خارجًا عن ذاته ، فرؤية الإنسان لموضوع غير رؤيته لعينيه ، وعلى العكس لاستمد اللغة الانفعالية محتواها الخاص إلا باعتباره « موضوعيا » ظاهرة داخلية ، حدثًا داخليًا بالنسبة « للآنا » التي تقرأه وعلى أكثر تقدير تختلط به ، وهكذا تفرع محتوى الوعي إلى فرعين ، أحدهما تقديم بون انفعال يقابله « انفعال دون تقديم » والانفعال إذن لا يمكن أن يكون مرشحًا لدور « المحتوى » لأنه على عكس « التقديم » لا يمكن أن يتخذ من شيء ما مرجعًا له . باعتباره شيئًا يتجاوز موضوعيته ذاتها إن مثالا نموذجيا لهذا التصور يمكن أن نقرأه عند الان روب جرييه الذي افتتح حديثه عن الإجراء الاستعاري بهذه الكلمات : « الأساس في هذه الوحدة الشعورية التي نقبلها أنني أتحدث عن حزن مشهود ما ، أو لامبالاة حجر ما أو غطرسة خاتم ، وأنا أنسى ، أنني وأننى وحدى الذى جرب الحزن أو الوحدة »<sup>(1)</sup> وسبب هذا النسيان ، كما يقول المؤلف ، هو « الإنسانية » التي تجعلنا نعتقد في عالم مركزه الإنسان، ونجعل الأشياء الأخرى شعوبًا شبيهة بنا ، لكننا يمكن أن نسأله من أين أتى هذا الاعتقاد ، وألا يكمن الخطأ الذى يحمله داخل الإدراك ذاته ، إن روب جرييه ، محًا ، بون أن يقول ذلك ، الخبرة الرئيسية لعلم الفينومونولوجى ، اكتشاف ظهور عالم لا يختلط بالذات الخاصة كما تقدمه المعرفة .

إننا ينبغي هنا أن نعود إلى الكتاب الرئيسى لمرلوبونتي Merleau Ponty « فينومونولوجى الإدراك » ، الذى سأقتبس منه عدة استشهادات ، لكنها لاتغنى مع ذلك عن قراءته ، وأنا أذكر مع ذلك ، أن التجربة

(1) Pour un nouveau Roman.

الفينومونولوجية ، تبحث عن الوصف « الخام » للتجربة ، كما تعطى نفسها قبل التركيب أو التفكير أو المعرفة وعلى عكس « العلم » فهي تبحث عن العودة إلى الظاهرة الخالصة التلقائية ، وهي تكتشف هناك المشاعر كفعل « للجسد الخالص » لا هو في ذاته ، ولا من أجل ذاته ولا من خلال التفكير ، ولا من خلال الشعور ، وينبغي أن يوصف داخل نموذج الكائن الأساسي والمبهم الذي هو كونه .

« هكذا يبدو « الشيء » باعتبارها طرفاً علائقياً لجسدى ، أو بصفة أعم لوجودى الذى لايمثل فيه جسدى إلا البناء المثبت ، ويتشكل الشيء من خلال تفاعل جسدى معه ، إنه لا يوجد له أولاً معنى لكى نفهمه ، بل يوجد له بناء قابل لأن يستلهمه الجسد لإدراكه ، وإذا أردنا أن نصف الواقع كما يبدو لنا ، من خلال التجربة الإدراكية ، سنجد محملاً بأحكام بشرية (ص ٣٦٩) ، إن الحكم على السماء المغطاة بالحرز ، لم يلتقط إذن من خلال الوعى باعتباره إجابته الخاصة على انتعاشه هو المحايد ، لقد قرئ مباشرة فى صفحة السماء كأنه صفتها الخاصة ، لقد انتعش من ذاته كالرائحة ، وينبغي أن نميز هنا ثلاث لحظات (١) إدراك سماء رمادية ، (٢) تجربة الحرز ، (٣) حكم بالسببية يربط بين ١ ، ٢ ، إنه من خلال حدث واحد للوعى تلمح الذات السماء وتجرب الحرز ، فالسما حزينه كما أنها رمادية ، إن الإدراك الأسمى الوهلى « غير الخاضع للتنظير والتفكير » لم يعد يلمح « الرمادى » كلون ، لكنه يلمحه كحرز ، هكذا كتب هيدجر : « أن يكون المرء داخل إيقاع انفعالى ، ليس تابعاً بالدرجة الأولى لشيء فيزيائى ، ولا ذلك فى ذاته شيء ضمنى داخلى يتسرب إلى الخارج بطريقة غامضة ويتربك تأثيره على الأشياء والأشخاص ، أن الإيقاع الانفعالى لا يأتى لا من الداخل

ولا من الخارج ، لكنه يصعد كنمط للوجود في الكون من هذا الكون ذاته <sup>(1)</sup> ويبقى حقيقيا أن هذا « التجريب » ليس مغايرا للإدراك ، وأن المرء يستطيع أن يلح السماء في وقت واحد رمادية ومحايدة ، لكن هذا يعني أن هناك إدراكين كما أن هناك صورتين ، وهناك نمطان أو بتعبير أدق قطبان لتجربتين ، تجربة « خام » غير مكتملة ، وتجربة تأملية اكتمالية، وهما قطبان للرؤية أو للوعي بالعالم ، وعبارة « السماء حزينة » تتعلق بالوعي الاكتمالي باعتبارها جملة انعطافية ، وهذا النمط من الوعي هو دون شك الوعي الذي يتشكل طبيعيا عند « الناضج المتحضر » وكل وظيفة الشعر لاتظهر إلا على أنها نقل ذهني ، تغيير للوعي المكون عبر وسيلة الكلمات ، عودة إلى الاتصال بالعالم الذي يتكشف محملا بما أسماه مرلو بونتي « المعنى الحيوي » أو « الوجودي » وهو معنى سرعان ما تجده الكلمات عندما يعطيها التصور الفني الطاقة والمجاز كمرحلة ثانية من مراحل الصورة ، أي باعتباره تخفيضا للمجازة التي يستعملها ولم يعد « كلمة في مقابل كلمة ».

فإن نفهم قول بودلير :

« كانت السماء حزينة وجميلة كأنها مذبح هائل للقرايين »

أن نفهم هذا البيت ، ليس معناه أن نحل تصورا محل آخر ، وأن نفسر كل كلمة بكلمة أخرى ، فهذا حل يبدو في وقت واحد بائسا وغير مفيد ومكلف ، إن القراءة الشعرية دون شك تغيير ، ولكنها تغيير جذري ، لأنها تغير من نمط إلى نمط في نظرتنا إلى العالم وفي علاقتنا بالأشياء ، فرؤية السماء حزينة هو نمط أساسي في الرؤية والشاعر لا يصنع شيئا على الإطلاق إلا أن يقول الأشياء كما يراها . إن التحليل يقودنا إذن إلى التمييز بين نمطين من التجربة ، أحدهما محايد والآخر مكثف ، الأول تصوري والثاني تأثري ، ولكن القول بوجود إدراك أو صورة تأثرية يقودنا إلى أن

(1) Sein und zeit, p. 136.

نناقش موقع التأثيرية ذاتها . فقراءة القصيدة أو فهم القصيدة يعنى أن تحس المعنى واللغة الشعرية لاتصنع معنى إلا إذا قلقت بتجربة هي الظهور نفسه لهذا المعنى ، لكن سؤالا يثار ، إذا كانت قراءة نص ذى إيقاع حزين هو تجربة للحزن فهل هو دلالة على الكائن الحزين بنفس القدر الذى تدل عليه الكآبة والإحباط ؟ وإذا كانت الإجابة بالإيجاب فكيف يتفق هذا مع الشعور بالمتعة الشعرية ؟

وهنا نجد مشكلة تتعلق بمباحث الجمال النفسية لم يطرح حولها المتخصصون قدراً كافياً من الأسئلة ، إن مسرحيات تشيكوف تتنوع جميعاً حول موضوع واحد ، التبرم بالحياة ، ولا يمكن أن يتم التذوق الأصيل لتصوص هذه المسرحيات إلا من خلال هذه التجربة الإيقاعية التأثيرية التى يضع كل فن تشيكوف أهدافه من أجل إيصالها إلى المتلقى ، لكن هل يحس المستمعون فى « الأخوات الثلاث » بالتبرم ؟ وإذا كانت الإجابة بالنفى فإننا نكون إذن قد تخطينا عقبة جديدة ، كيف يمكن أن يكون الموضوع الواحد ، تجربة التمييز وغير تجربة للتبرم ؟ والإجابة هنا تتطلب مرة أخرى التمييز بين نمطين من التجربة ، إحداها عيشة عاطفياً ، وتلك هي العاطفة بالمعنى الأصلى مع كل ظواهرها النفسية التى يقول عنها و . جيمس W. James بحق إنه بدون هذه الظواهر تكون العاطفة مفرغة من جوهرها ، وثانيتها مجردة من كل صدق خارجى واع ، أى أنها تجربة دون أن تكون معاشة ، وقد أشار فاليري من قبل إلى ضرورة هذا التمييز ، فإذا كانت وظيفة القصيدة هي أن « تنتج عاطفة » فإنه يبقى أن تلك العاطفة المنتجة عاطفة خاصة متميزة « ومن المهم لنا أن نفرق بوضوح ما أمكن بين العاطفة الشعرية والعاطفة العادية »<sup>(1)</sup> .

(1) "Propos sur la Poésie" Œuvres. Peliad 1, p. 1363.

ويقول مرة أخرى : « هنا تكمن خاصية من أكثر الخواص غرابة في الفن ، وهي تلك التي تجعل شيئاً ما حساساً ولكن ليس بنفس طريقة الحساسية العادية<sup>(1)</sup> » وهذا النظام الخاص للحساسية يحدده فاليري في كلمة : « إنها حساسية الكون تلك التي تشكل الخاصة الشعرية<sup>(2)</sup> » ، وهي عبارة تلخص الموضوعين اللذين يتناولهما تحليلنا ، « شمولية » و « موضوعية » التجربة الشعرية .

وقد ميز ميكيل دفرن Mikel Dufrenne بدوره بين هذين النمطين قسمهما « العاطفة » و « الإحساس » ، « فعاطفة الخوف غير الإحساس بالخوف ، إنها طريقة ما في رد الفعل للرعب عندما يلتقط كخاصة لعالم مائل ، وفي الصراع داخل عالم الرعب ، وينفس الطريقة فإن البهجة ليست هي الشعور بالفكاهة ، لكنها الوسيلة التي تخترق بها عالم الرعب وأيضاً فإن الرعب أو الشفقة ليسا هما مشاعر « المساة » لكنهما ردود أفعال توضح الطريقة التي ترتبط بها داخل عالم « المساة » من خلال مشاركتنا لأبطالها<sup>(3)</sup> .

أما مرلان بونتي ، فقد جسد المصطلح الثالث الواسطة بين الموضوع « في ذاته » و « الوعي » لذاته « فيما أسماه » الموضوع الذي يحس بكل ما عداه ، والذي يحدث الرنين لكل صوت ، والنموذج لكل لون والذي يُزود الكلمات بمعانيها الأولية الخام بالطريقة التي يتلقاها بها « ( ص ٢٣٧ ) ويبقى أنه بالنسبة له فإن هذا المعنى ليس معاشاً بالدقة ، ولنقيس من تجارب ورنر Werner حول التوازي الفعلي ، فقد كتب : « إن كلمة » ساخن « مثلاً ترمز إلى لون من تجربة الحرارة يصنع حولها هالة معنوية وكلمة » صعب « تشير لونا من الصلابة في المرحلة الأولى وليس إلا في المرحلة الثانية

(1) "Nécessité de la poésie" (Euvres, Peliad 1, p. 1389.

(2) Propos sur la poésie". Ibid. 1363.

(3) Phénoménologie de l'expérience esthétique, 1, p. 469.

التي تنخلع على المجال السمعي أو البصري وتأخذ صورتها كرمز أو كمفردة ، إن الكلمة إذن لا تتميز من خلال الموقف الذي تدل عليه ، وهي فقط عندما يمتد وجودها تظهر باعتبارها صورة خارجية ويظهر معناها باعتباره تفكيراً<sup>(١)</sup> ( ص ٢٧٢ ) ، لكن تجربة الحرارة أو الصلابة التي تصنع معنى الكلمة ، تبقى متميزة عن التجربة الواقعية : « ليست المسألة هنا تخفيض معنى كلمة « ساخن » إلى شعور بالحرارة لأن الحرارة التي أحسها وأنا أقرأ كلمة « ساخن » ليست حرارة شعورية ، إنه الجسد فقط الذي يتهيأ للحرارة » ( ٢٧٣ ) .

وينفس الطريقة يقال إن الصورة ليست هي الإدراك أيًا كان ما تحمله من محتوى ، لأنها تلوح موضوعها على أنه غير واقعي (كما يقول سارتر) وكذلك التجربة الشعورية لأنها لم تُعش كحدث أو كحالة للذات لكن كقيمة موضوعية وهي موسومة باللاواقعية ويمكن أن يقال صورة تأثرية أو تأثير صوري ، وهو ما دعاه بودليير « حساسية الخيال » وهذا لايعنى أنها « مختلفة » أو « ألعوية » إنها تبقى تجربة حقيقية ولكنها من بعض الزوايا متميزة ، « يمكن إذن الحديث عن نوع من « التمييز النفسى » يتم من خلال إيقاف الحركة a putting out of gear الذي يفكك التجربة عن ردود الأفعال الخالص للجهاز البشرى التي ترتبط فيما بينها بالاستجابة للحاجات الحيوية ، والاستعارة الحسية هنا لكي تساعد الوصف ، إن تجربة كهذه سيقال عنها إنها وسط بين الذات والمعرفة ، فلا هي متطابقة مع الذات كشيء معاش ، ولا هي خارجة خروجاً كلياً عنها كالشيء « المعلوم » لكنها في نصف المسافة لأنها على اتصال بطرفى الأنا واللاأنا<sup>(٢)</sup> .

(١) مطابقة المعنى الوهلى للكلمة مع « الموقف الذى تدل عليه » شديد القرب من نظرية أو سجود التي سنتحدث عنها فى الفصل القادم .

(٢) يقول مرلان بونتى : « أن تعيش شيئاً ما ليس معناه أن تتطابق معه . ولا أن تفكر فيه من جزئية إلى أخرى » .

هل هذا النمط من التجربة الذى يشكل المعنى الشعري ، هل ينبغي أن نواصل تسميته « التجربة التائرية أو الانفعالية » ؟ وإذ أردنا أن نعطي لهذه المصطلحات معناها الأصلي الذى تتميز به كل أنواع التجربة ، فسوف يبقى أمامنا التخوف من ألا يكون مرجعها التجربة المعاشة وأن يكون التعبير « اللغة التائرية » أو « المعنى الانفعالي » لا يرسلنا بسهولة إلى التعبير عن المشاعر « وربما يكون البحث عن « المفهوم » الذى يوجد وراء المصطلح ، مفيدا كما صنعت فى بناء لغة الشعر ، لكن ربما يكون من الخطأ أن نستخدم كلمة جرت عادة اللغويين على استخدامها تحت عنوان « المعنى الثانوى » بون تحديد إن كانت كلمة « المعنى » ذات طبيعة تصويرية أو غير تصويرية ، وحتى عندما نحدد المصطلح فنحدث عن « المفهوم التائري » فنحن لانعلم إن كان التائري يرجع إلى موقف المتكلم ، أو إلى تائري إنتاجه على المتلقى أو على العكس من ذلك يرجع إلى المحتوى التائري فى ذاته ، ومن أجل هذا فسأحاول هنا أن أقتص من استخدام هذا المصطلح بون استبعاده ، وإذا عدت إلى استخدامه فسيكون دائماً تحت عنوان « المعنى التائري » كما كان يستخدمه أوسجود "affective meaning" ، وأنا أغامر إذن بمصطلح جديد لأشير به إلى نمطين للمعنى تصوري أو إشاري فى مقابل تائري أو مثير للعواطف ، وإذا كنا نقول معنى مثير للعواطف "Sens Pathétique" فنحن لانعيد المصطلح إلى جذره « يثير المشاعر » ، وقيمته لن تكون مختلفة فإن الشعر الغنائى فى معظم نماذجه يستخدم مصطلحات هى فى ذاتها « تائرية » وعلى الشاعرية أن تبحث عنها يوما ، والتساؤل الذى يهدف إلى معرفة ما إذا كانت « المثيرات » بسيطة أو مركبة ، وإذا كانت مركبة فهل يمكن أن تخضع للتليل كوحدات أولية ، كل هذا سنختبره فيما بعد خلال الحديث عن منهج أوسجود الذى يقترح نمطا من التليل كالأى أشرنا إليه .

بقى أن نواجه صعوبة أخيرة تتصل بتسمية هذه المصطلحات،

فالشاعرية تستخدم « لغة يفسر بعضها بعضا » وهذه اللغة فى ذاتها تصويرية فأن نقول إن « الأحمر » يعنى « العنف » مشروع من حيث إن التجربة الموازية للاستخدام الشعري لكلمة « الأحمر » هى فى ذاتها حقيقة يمكن أن تكون مرجعا للتصور ، لكن من الوارد أن نغامر فنقع فى الأُخُود القديم ونعتقد أن كلمة « أحمر » هى هنا لكى تعنى مفهوم العنف ، وهنا يكون لنا الحق أن نقول مع بريتون : « لو أراد الشاعر أن يقول « العنف » لقالها « فإذا لم يكن قد فعل ذلك ، فإن هذا يعنى أن هذه الكلمة فى السياق العادى لها مفهوم محدد على حين أن « أحمر » فى السياق الشعري ، داخل ومن خلال الصورة ، ترسلنا إلى محتوى مثير أى تجعلنا نحس عنف العالم داخل نمط من شبه التواجد ، وهو الإحساس الذى يجعل كل الفن الشعري وظيفته الوحيدة ، إيقاظه .

إن الشعر لغة مثيرة ، وهو من هذه الزاوية يختلف عن اللغة غير الشعرية ، إن التقابل بين مشير / ← مثير هو الملمح الوظيفي الملائم للتقابل شعر / ← لاشعر ، واللغة العلمية ( أو الاستعمال العلمى للغة السائدة ) هو دائماً تصويرى ، والشعر والعلم يحتلان قطبي المحور ، الذى يمكن أن تنتظم داخله أنماط الخطاب الأخرى التى نسميها « الخطاب العادى » فهى توجد على هذا المحور على مسافات مختلفة من أحد القطبين تبعاً لطبيعتها الخاصة ، فاللغة المكتوبة من خلال أهدافها التعليمية هى دون شك قريبة إلى حد ما من القطب التصويرى ، وإلى هذا يلجأ التحليل عندما نقابل بين الشعر واللغة العادىة .

لكن اللغة التصويرية تبدو وقد أحرزت تقدماً حاسماً ، فمعجمها ، على الأقل بالنسبة لأغلبية الكلمات ، يمتلك معنى مستقراً إلى حد ما ، داخل الجماعة ، وليس هذا هو الحال بالنسبة للغة التأثرية ، أليس قولنا فى التفسير الداخلى للغة الشعرية إن أحمر = العنف ، وأخضر = السلام يمثل دليلاً على الصدقوية ؟ من سيعارض أولئك الذين يرفضون أن يمنحوا هذه

المصطلحات أى معنى من هذا القبيل ؟ يمكن فى بعض الحالات أن نجيب هؤلاء من خلال استشارة اللغة ذاتها ، فصور الاستعمال الشائعة مثل « أفكار سوداء » أو « حياة وردية » تؤكد القيمة التأثيرية لهذه الألوان . إن تفسير القاموس ( الفرنسى ) لكلمة مثل rondeur « الصفاء » باعتبارها مرادفة لكلمة bonhomie « طيبة القلب » لدليل على أننا فى الشكل الشائع لا نرى إلا تساوى بعد النقاط عن المحور وذلك ضرب من سهولة تطور الشكل الذى يتحرك بطريقة مستمرة دون أن يتردد كما هو الشأن فى المربع والمثلث .

وإن فإن الكلمات بالتحديد ليس لها ملجأ تأخذ فيه خصوصيتها وتدخل فى التصورية إلا فى الشعر ، وعلى الأقل فى الشعر الحديث .  
ولكن كيف يحل المتلقى شفرتها ؟ للإجابة على هذا السؤال ، لابد أن نبحث عن أسس الشفرة الشعرية ، وأن نفتش عن جذورها .

\* \* \* \*

إن مجمل المعانى الشعرية التى تحملها كلمات اللغة تركز على أساس مزدوج . (١) المرجع ، (٢) الدال ، ولنبداً بالمراجع التى لها نور رئيسى ، وتلك يمكن أن نجد لها أصلاً ثلاثى الأبعاد ، (أ) طبيعى ، (ب) ثقافى ، (ج) شخصى . وكما سنرى فإنه لا يمكن استبعاد أحد العناصر عن العناصر الأخرى .

#### (١) طبيعى :

ينبغى أن نعود هنا مرة ثانية ، إلى « فينوميولوجى الإدراك » لمرلان بونتى ، وهو كتاب خصص كله لتوضيح « المعانى الوجودية » التى تحملها الأشياء بصفة أساسية . وقد أطلنا فى الاقتباس منه إلى حد ما : « بالنسبة للتجريبيين ، فإن الوجوه والأشياء الموحية ثقافياً ، مدينة فى طاقتها السحرية لتحولات ومعارضات الذكريات ، إن العالم الإنسانى لا يمتلك المعنى

إلا مصادفة وليس هناك إطلاقاً داخل الجانب المحسوس من مشاهد أو من موضوع أو من جسد ما يحتم عليه أن يحمل معنى البهجة أو الحزن أو الحيوية أو الموت أو الرقة أو الخشونة « ( ص : ٢٢ ) لكن ما لا يدركه التجريبيون هو الدور الخالص للجسد وهو كونه مرئياً كاشفاً لكل الذبذبات التي يتصل بها ، إنه هو الذى يعطى للكيف الحسى لونا من الأساس « الإنمائى المتحرك « لكننا لو أعدنا للجسد الخالص دوره داخل عملية الإدراك فسوف يبدو إذن أن كل « هذه المعارضات ، كل هذه التلاحمات ، كل هذه التحولات ، إنما بنيت على خصائص جوهرية « ، هذه « الخصائص الجوهرية « وهذه « الإسنادات الأنثروبولوجية « تظهر داخل كل الإدراكات لكن من الحق أن يقال إن درجة كثافتها تختلف تبعاً للموضوعات والسياقات إن مرلان بونتى يستشهد بالشعراء والرسامين وجلساء المرضى للتأكيد على فكرته ( فى وجود دور الجسد المرئى الكاشف ) قيقول : « عند الأشخاص العاديين ، وخاصة على مستوى المعامل ، فإن « التواجد الحسى « ليس له معنى حيوى ، ولا يؤثر إلا قليلاً على الحركة العامة ، لكن المتعرضين لتجارب فى المخ أو المخيخ ، يبدو لهم واضحاً ما يمكن أن يكون تأثير الوجود الحسى حول اختلاجات وتحرك العضلات ، إن لم يكن تأثيره على الموقف بعامة ، فإشارة حركة الذراع التي يمكن أن تتخذ مؤشراً على الاضطراب الحركى تختلف فى درجتها واتجاهها تبعاً للحقل المرئى المؤثر ، الأحمر ، الأصفر ، الأزرق ، الأخضر ، وبصفة عامة فإن الأحمر والأصفر يؤثران فى إبعاد الذراع خارج الجسم ، والأزرق والأخضر فى تقريبه من الجسم ، وبصفة عامة فإن التقريب يعنى أن الجهاز الجسدى ينجذب نحو العالم والإبعاد يعنى بالعكس أنه يلتفت حول محوره ، إن « التكييفات الحسية « إذن لا ينبغي أن تقتصر لمجرد تجربة ذوات معينة وحالات معينة ، إنها تتفتح مع الحركية البصرية المغلفة بالمعانى الحيوية « ( ص ٢٤٢ ) وما هى القيم التأثيرية لبعض الألوان : فالأخضر بصفة عامة لون « مريح »

ويقول من أجرى عليهم الاختيار : « إنه يعيد تشكيلي في ذاتي ويضعني في سلام » ويقول عنه كاند نسكي : « إنه لا يطلب منا شيئاً ولا يدعونا إلى شيء » والأزرق يبدو كما يقول جوته وكأنه « يستسلم لنظرتنا ، وعلى العكس فإن « الأحمر » يخترق العين كما يقول جوته ، إن الأحمر « يمزق » و الأصفر « يخز » كما يقول أحد من أجريت عليهم تجارب جولستان « ( ٢٤٤ ) .

والنفسيون ممن أنصار نظرية الشكل أو الصيغة « الجشتالت ( Gestaltheorie ) يوافقون بدورهم على وجود هذه « الكيفيات » التأثيرية الطبيعية فالنظرية ترى أن « الأشياء لها في ذاتها ، ويفضل بنيتها الخاصة ، ويعيدا عن أي تأثير داخلي للذات التي تحفظها ، خصائصها الذاتية ، مثل الغرابة ، أو الهدوء أو الرقة ... إلخ <sup>(١)</sup> » أما مدرسة لبرج فتذهب إلى أبعد من هذا « إنها تبحث عن إعادة اكتشاف الدلالة التأثيرية في الشكل الأولي ، في مجمل بئّه ، ودون توقف أمام الكيفيات المختلفة للأجزاء ، وهكذا أظهر فولكلت Volkelt من خلال دراسة لرسوم الأطفال أن الأشياء ، خاصة عندهم « لها حقائق لمسية وانفعالية » .

وينبغي أن نتذكر كل هذه الشهادات داخل قراءتنا الشعرية ، ويمكن لنا أن نقول إنه إذا كان الأزرق لونا هادئا ، فإننا يمكن أن نفهم لماذا قال مالارميه « الوحدة الزرقاء » وإذا كان اللون الأخضر يفضل الحركة نحو الأشياء ، لماذا مزج بودلير هذا اللون بالحب في قوله :

لكنها الجنة الخضراء للعشق الطفولي

وإضافة إلى هذا ، فإذا صح أن لكل كيفية محسوسة امتدادات متنامية متحركة فإن ظاهرة التداعي التلقائي للحواس "Synesthesie" تجد تفسيرها في أنها مرتبطة بمزج امتداد من هذا النوع لانبعاثات حسية

(1) G. Guillaume. Psychologie de la forme, p. 190.

مختلفة المصادر ، والواقع أنه بالنسبة لعلم الفينومينولوجى ، فإن ظاهرة التداعى التلقائى للحواس لاتبدو خارجة عن القاعدة ، وإذا كنا لانتلحظها فذلك لأن المعرفة العلمية تتجاوز التجربة ، ولأننا نسينا كيف نرى أو نسمع أو على الإجمال ، كيف نحس ، على حد تأكيد مرلو بونتى . والشاعر إذن ، هو ذلك الذى لم ينس كيف يحس ، ومن أجل هذا فإنه يشكل ذلك التزاوج بين الكلمات الذى يبدو غريباً لأولئك الذين فقدوا الذكريات ولم يعيدوا يرون فى الكلمات إلا تصورات ، وهذه هى « التراسلات » التى تحدث عنها بودلير فى قصيدته التى تحمل هذا العنوان ، لكن ظاهرة « التراسلات » لاتتوقف عند الكيفيات الحسية الخالصة ، ويمكن أن نعمم المصطلح ونصل به إلى مجسديات هذه الكيفيات التى تتجلى فى « الأشياء » أو « الأحداث » ، وسنكون إذن مع « التراسلات » التى تشكل مفتاح المرحلة الثانية فى الصورة ، ومن هنا تتقلص المجاوزة ويتقلص المنطق الذى يحدد الشعرية ممتدة من النموذج المثالى إلى النموذج التركيبى ، ومن الكلمة إلى الخطاب ، لكن علينا أن لانسبق الأحداث .

إن طبيعة القيمة التأثرية يمكن لها أن تتصنف فى ذاتها تبعاً لكونها مباشرة أو غير مباشرة ، وفى الحالة الأولى ، والتى أشرنا إليها من قبل ، تتبعت الذبذبات الجسدية التى تشكلها مباشرة من المنشط تبعاً لبنيته الداخلية ، فانبعاث العنف من اللون الأحمر متصل اتصالاً مباشراً بالإثارة العصبية التى تتلاقى مع ذلك اللون ، لكن الربط الامتزاجى بين الأحمر والدم لايفعل إلا أن يقوى هذا الشعور من خلال سياق مزدوج ( الحمرة ← الدم ← العنف ) وسياق كهذا يبدو سياقاً طبيعياً ( غريزيا ) لايدين فى تكوينه بشىء للشقافة . وبنفس الطريقة يمكن أن يعنى « الأخضر » الطزاجة والراحة ، من خلال ذاته ، ومن خلال امتزاجه بلون النبات ، والامتزاج هنا أيضاً طبيعى غريزيا وهذا ليعنى كونه عالمياً عاماً ، مع أنه كذلك فى المثالين السابقين ، فالدم أحمر والعشب أخضر فى كل زمان ومكان ، وكذلك الشأن

بالنسبة للون الأسود ، لون الليل الذي يمتزج داخل تجربة الذاكرة بالخوف والموت « هكذا كان يرسم القدماء في أشعارهم أرض أسلافنا ، وهكذا صور التلمود آدم وحواء وهما ينظران في رعب إلى الليل وهو يغطي الأفاق والخوف من الموت يجتاح قلوبهما المليئين بالرعب »<sup>(١)</sup> .

لكن بالنسبة للأصفر ، « اللون اللاذع » ، فمن الممكن أن يكون ذلك اللون قد قوى هذا الإحساس فيه من خلال ارتباطه مع الليمون ، وهذا الارتباط الشديد إذن لا يوجد في الثقافات التي لاتعرّف هذه الثمرة . كما أن كل المجتمعات مثلا لاتستخدم الطباق وهذا يجعلنا نفهم بعض الاستعارات المستمدة من الطباق والتي تحدث عنها ليفي شتراوس قائلا إنها « تتصنف بطريقة دلالية في قائمة هي قائمة العنف والاضطراب والفوضى »<sup>(٢)</sup> . ويبقى مع ذلك أن نقول إن تصنيف الطباق في قائمة العنف تصنيف طبيعي غريزي ، وينبغي إذن ألا نخلط بين صفتي « طبيعية » و « عامة » أو على الأقل ينبغي أن نقرن فرضية العمومية بالاحتمالية أو الضعف كما تصنع الدلالية الحديثة التي تصف كل لغة بأنها « شبه عمومية » ( أو ذات عمومية خاصة ) بالقياس إلى العمومية المطلقة .

#### (ب) ثقافي (البعد الثاني من الأبعاد الثلاثية لمرجعية المعاني الشعرية)

كثير من المؤلفين يرجعون القيمة النفسية للون الأسود إلى أنه في ثقافتنا يأخذ الحداد الشكل الأسود ، وهذه القيمة ليست إذن إلا مرادفا لشفرة رمزية في ثقافة ما ، ويستدلون على هذا أنه في ثقافات أخرى ، كالثقافة اليابانية يأخذ الحداد اللون الأبيض ، وهذا ممكن ، خاصة أن الأبيض يقتسم مع الأسود في عالم الألوان ، الصفة الكروماتية

(١) أشار ديوراند في كتابه « البنية الأنثروبولوجية للمتخيل » إلى أن كلمتي « الموت » و « السواد » متحدتان في بعض اللغات الهندية .

(٢) في الفرنسية تعني كلمة Tabac ، الطباق أو التبغ ، وفي الوقت نفسه تعني الكم والضرب

( التي تنفذ منها الألوان دون تحليل ) ولا توجد أمثلة أخرى ترمز للموت من خلال اللون ، ويمكن أن نتساءل مرة أخرى إذا كانت فروق النوال لاتعكس فروق المدلولات ، فإن الموت لم يكن له في المجتمعات اليابانية القديمة الإحساس التراجيدي الذي نملكه نحن الآن ، وملكات الغرب كن يرتدين أيضاً اللون الأبيض للحداد ، والرمزية هنا واضحة ، فالأبيض دال على « نفى الموت » في خلود الملكية « مات الملك ، يحيا الملك » وهو عبارة تعنى أن المملكة لم تمت ، وأخشى أن أعتقد بطريقة شخصية أن القيمة التائرية المرتبطة باللون الأسود ، قيمة ذات أصول ثقافية (وليس غريزية طبيعية) ، إن كل ثقافة تنفوس جنورها داخل الطبيعة التي تنتمي إليها ، وتقوى بعض جوانبها لكي تشكل فروقها الخاصة المميزة ، فالكاتدرائية ، والهرم ، والنصب الحجري ، ليس بينها شيء مشترك ، سوى أنها أشياء ممتدة امتداداً رأسياً ، وينبغي أن نسال علماء السلالات ، إذا كانت هناك ثقافات تمثل فيها هذه الامتدادات ( أعلى - أسفل ) شيئاً يؤثر تأثيراً قويا على علاقتنا بالعالم ، ونحن من الناحية الرمزية نجهله أو نعكسه - ومن المحتمل في هذه الحالة ، أن يكون التأثير الثقافي رمزا لتقوية حدث طبيعي غريزي ، وتبقى مع ذلك حالات ، ممن تنتمي إلى أصول « ثقافية » خالصة في معناها دون شك ، مثل استخدام النازية للصليب المعقوف ، دون أن يكون رابط بينها وبين السفساستيكا الهندية التي كانت تتخذ من هذا الصليب المعقوف رمزا لها .

إن هذا النمط من المشاكل ، يبدو مع ذلك ، أقرب إلى الأنثروبولوجيا منه إلى الشعرية التي لاتستطيع فيما يخصها إلا أن تؤكد قابلية الإدراك المتفاوتة للنصوص الشعرية تبعا لأصولها .

هناك سمة طبيعية إذن ، والشعر ناقل ثقافى والترجمة ممكنة ، وسمة ثقافية والقراءة محوطة بهواء ثقافى معين ، ويودلير لن يكون مقروءاً بالمعنى الحقيقى إلا فى الغرب ، وهذا شىء يؤسف له ، لكن الواقع لا يكذب إطلاقاً الفطرية الدلالية الشعورية ، إن المحدودية التاريخية الجغرافية لشفرة ما لا يمنعها من أن تؤدى وظيفتها ، فهناك قيم هى بالتأكيد مكتسبة اكتساباً ثقافياً خالصاً ، مثل القيم المرتبطة بأسماء الأعلام ، ونعلم القوة الموحية التى استطاع فكتور هيجو أن يستمدّها من أسماء الأعلام ، ومن أمثلة ذلك كلمة « جيريماديت »<sup>(\*)</sup> فى بيته :

إننى استريح فوق « الرأىات » وفوق « جيريماديت » وهذا الاسم ، كما نعلم ، هو سخريّة لغوية من هيجو لعبارة je rime a dethe ولكنها ظلت تحمل معنى يمكن أن يكون متصوراً ولكنه تأثرى ، إنه حامل لشعور « عام » من خلال تزاوجه اللغوى والنحوى مع كلمات مماثلة وردت فى الكتاب المقدس وهذا المعنى لا يمكن أن يستقبله من يجهلون هذه الكلمات ، وهذا من سوء حظهم ولكنها الحقيقة .

#### (ج) شخصية : (البعد الثالث لمرجعية المعانى الشعرية)

فى نفس الوقت الذى تبدو مرجعية المعانى الشعرية، غريزية طبيعية، وثقافية، فإن شفرة اللغة الشعرية يمكن أن تنغرس جذورها فى الملامح الشخصية للمبدع، وسوف يكون حل شفرات النص إذن صعباً وليس أمام المتلقى إلا اللجوء إلى سياق النص، إن معاودة اللجوء إلى النص وحدها هى التى تسمح للتحليل أن يكتشف أن اللون البنفسجى عند بودلير هو:

(\*) لا يوجد لكلمة je rime a dethe ولكنها جملة تعنى إننى أفقى أبياتى بصوت « ديت » وقد صنع منها هيجو جملة تهكمية

«لون الخصوصية الحزينة ، ولون الحياة المتراجعة» على حين أن البنفسجى  
عند رامبو هو : « حيوى ، مشع ، مليء بالطاقة .. »<sup>(١)</sup> وهذا البيت لترقال :  
أعيدو إلى بحر ايطاليا و « اليوسيليب »

ربما تعود أصوله إلى تجربة شخصية ، فى نفس الوقت الذى يرسلنا  
فيه مصطلح Pausilippe إلى تزاوجات ثقافية شديدة الخصوصية، ومع ذلك  
فيمكن أن نفهم، فهناك كلمات تشع روائح لاتينية غامضة يتغنى بها كل  
الناس .

وفى المقابل فإن المعنى التهكمى لكلمة «كاتيليا» عند بروس كان  
سيكون شديد الغموض لو لم يتول هو بنفسه الإشارة إلى بواعثها، وربما  
كانت جزءاً معيناً من نص شعري يظل ذاتى القراءة تمتد جنوره فى ذكريات  
الوعى أو اللاوعى لدى الشاعر وهنا – يفتح الحقل أمام التحليل النفسى، مع  
تحفظ وارد هو أن نتائج هذا التحليل لايمكن أن تؤثر على القراءة الوهلية  
ولاتبو نتائجها إلا فى قراءة تركيبية وفعاليتها الشعرية موضع تساؤل .

إن المزج مع الذات يلعب دوره فى نفس الوقت على مستوى التشفير  
وفك التشفير ، والمبدع الذى ينتج من خلال المزج رنيناً وإشعاعاً للكلمات ،  
هل ينبغى أن تكون الإشعاعات متوافقة ؟ إن هنالك غموضاً تأثيرياً يجابه  
المتلقى من جراء تصادم القيم التأثيرية المطروحة فى النص مع قيمه هو ،  
ومن الأمثلة المهمة هنا ، ذلك الانغلاق التائرى الذى يحدثنا عنه أ. مارتينى  
وهو يقرأ بودلير : « مع أننى شديد الحساسية لفن بودلير فإننى أصطدم فى  
قصائده بمقترحات المفاهيم التى يطرحها والتى تتضاد مع مفاهيمى وتحمل  
هياجاً أصم حول التقييم الإيجابى لها ، فمن البيت الأول فى قصيدته :  
«الدعوة إلى الرحيل » :

(1) J.P. Richard. Poesie et profondeur, p. 105.

## يا طفلى ، يا أختى

ينتج تصادمٌ ينتشر في أعقاب ذلك في كل القصيدة ، وأجدنى محاصرا ، وغير قادر على أن أستسلم لمقترحات العمل الفنى ، فبالنسبة لى كلمة « أختى » هي كائن مواز لا يكون « طفلى » ، والعلاقة بين أخ وأخت تصنيف فى درجة أقل على مستوى الشفقة منها على مستوى الزمالة أو الصحبة العاطفية ، واستخدام كلمة « أختى » من خلال العاشق يحمل ظلال العلاقة المحرمة بالأخت وهو شعور صادم ، وربما كان هذا الانقباض الأول ( أمام البيت ) عرضة للاختفاء التدريجى ، لو أننى وجدت فى باقى القصيدة مشاعر أستطيع من خلالها أن ألتقى بمشاعرى ، لكن الإشارة الوحيدة إلى السماء الملبدة بالضباب جعلتنى أستبعد أى دعوة للرحلة ، وكل سماء ليست زرقاء صافية ، أو هى سوداء تنذر بالبرق الذى سينفجر لتحل محله شمس أكثر إشعاعاً لا يحمل بالنسبة لى أى جاذبية ، إن طفولة مرت فى بلاد جبلية وصيف حار وعاصف ، وتربية لاتخلو من آثار التشدد الدينى ، خلعت آثارها فى وقت لاحق على بودلير والرمزية ، والعقدة التى تسمى « بالشيقية » كل هذا يمكن أن يثار لكى يوضح هذه المقاومة عندى ضد جذب الشكل الشعري ، الذى لم ألاحظ تأثيره على إلا عندما بدأت أستغرق فى المكونات العميقة لشخصيتى<sup>(1)</sup>.

وهناك صعوبة أخرى تواجه القراءة السائرية وهى تعددية المعنى لمصطلحات اللغة ، فكلمة واحدة يمكن أن ترسلنا إلى مراجع موحدة من وجهة نظر الأونتولوجيا أو علم الكائنات ولكنها متعددة من وجهة نظر الفينومينولوجية أو علم الظواهر ، ودراسة الشعرية عند باشلار اهتمت بالبحث عن التأثيرات الثانية المرتبطة بمرجعية ما ، مثل النار ، الأرض ، الماء

(1) "Connotation poesie et culture", p. 11, 1967.

، الفضاء ، لكن هذا البحث الذى يمكن أن يسمى « تأثريا » والذى فسر الأشياء بطبيعة الحال من خلال التعبير الشعري عنها ، لابد أن يصطدم باجتماع المتضادات فى الشيء الواحد فالماء الهادئ يختلف عن الماء الهائج والماء الصافى يختلف عن الماء العكر واللؤلؤ ليس له استثارة موحدة ، فبودلير كان يمكن أن يتحدث عن « الليلة الناعمة التى تمشى » فى نفس الوقت الذى يقول فيه « والرعب من الظلمة » وكلمة الحب فى الفرنسية amour متعددة المعانى ، فهى تشير إلى أنماط شديدة الاختلاف من العلاقات ، وبودلير كما رأينا كان يربط بين الحب واللون الأخضر ، على خلاف أوسجود الذى ربط بينه وبين اللون الأحمر فهل أعطى زاوية للصورة تختلف ٨٩ درجة من التناقض ؟ لا .. على الإطلاق فالحديث هنا ليس على نفس الحب ، فالعاطفة « المشتعلة » يمكن أن تكون حمراء ، وحب الطفولة أخضر وأقرب إلى الصفاء من الرغبة والشاعر يصفه فيقول :

وجنة البراءة مليئة بالمتع الخفية

وينبغى فى النهاية أن نقول إنه إذا كان كل فرد عادى أهلا لأن يلمح المعنى التصورى للكلمات ، فهناك من عندهم عمى فى رؤية المعانى التأثرية ، وبالنسبة لهؤلاء ، وهؤلاء وحدهم ، تصبح القصيدة عملا مبهما ، لقد كتب ريفارول Rivarol هذه العبارة : « إنه لا يقال على الإطلاق شئ » فى الشعر لا يمكن توضيحه فى النثر<sup>(١)</sup> وهذه عبارة نموذجية للعمى الشعري فإذا كان معنى « يقال » هو توضيح المعنى التصورى الخالص ، فصحيح أن الشعر مثل مجمل وسائل التصوير ، ووسائله ، ليست فقط غير مفيدة ، بل إنها معوقة ، لكن إذا كان معنى « يقال » هو أيضاً التعبير عن شئ آخر ، هذا

(1) Discours sur l'universalité de la langue française, p. 12.

الوجه الشعوري للعالم ، هذه الطبقة من قدرة التعبير ، هذه الحساسية  
للأشياء وللذوات ، فإن ذلك يتطلب إذن مقدرة للغة معينة ، وهذه اللغة  
بالإيقاع والتصوير هي ما نسميه لغة الشعر ، ولقد قال كلوديل :  
لقد وجدت السر ، اعرف أن أقول إذا  
أردت سأقول  
كل ما تريد الأشياء أن تقوله

\* \* \* \*

من يفهم عنى كلماتي ؟ إنه لا يوجد سوى ما تقوله الكلمات ، فكلمات  
القصيدة لاترسلنا إلى تصور آخر ، ولا إلى مرجع آخر ، والشئ الذي  
يتوجه إليه الوعي من خلال الكلمات الشعرية يظل هو الذي يتوجه إليه من  
خلال مستوى لغوي آخر ، فكلمة خضراء لاتعنى شيئاً آخر مختلفاً في «ليلة  
خضراء» عنه في «كراسة خضراء» لكنها في التعبير الأخير لون بين  
الألوان الأخرى ، إنها تدخل في البنية المتقابلة وترسلنا إلى تصورات  
الألوان ، أما في «ليلة خضراء» فالأمر بالعكس ، فهي تتنزع من هذا  
المبدأ من خلال الانعطاف ، إنها تفتح الحقل الدلالي وترسلنا إلى منطقة  
التأثر ، والذي تغير ليس هو الموضوع ولكن الذات ، يناوؤها الاستقبالي ،  
نمط الوعي الذي يلمحه الخطاب ، ومن هذا المنطلق يحق لنا أن نسمى  
الشعر « لغة الفعل » إن الصورة ، كل صورة ، هي إذن تغيير للمعنى  
والشعر هو « استعارة كبرى » كما يقول نوقاليس ، إذ أردنا بهذا استعارة  
ذهنية ، تحول في رؤيتنا للعالم من خلاله لاتصبح الأشياء إلا حزمة من  
الإسنادات الأنثروبولوجية . إن الشعر ، شأنه شأن العلم ، يصف العالم ،  
لكنهما لا يصفان نفس العالم فالعالم الذي يصفه العلم هو العالم  
الكوزمولوجي الكوني ، حيث توصف الأشياء انطلاقاً من علاقتها بالأشياء

الأخرى ، لكن العالم الشعري هو عالم أنثروبولوجي فالأشياء ليس لها هنا مجال محدد إلا من خلال العلاقات التي تقيمها معنا نحن، والشعر أيضاً يبحث عن جوهر الأشياء ولايستهدف، خلافاً لما نتوقع، الذات المفردة في تصوراتها المقابلة للتصورات العامة، فهو يبحث في خضراء عن «الخضرة» وفي أنثى عن «الأنوثة» متفردة ومتطابقة من خلال التجسيد : «إننى أنا مريم ذاتها، وأنا أمك ذاتها، وأنا هي المرأة ذاتها التي أحبيتها في كل الأشكال في كل واحدة من تجاريك ، لقد تركت أحد الأقنعة التي كنت أغطي بها ملامحي، وقريباً سوف ترانى كما أنا» (نرقال) إنه يتحدث عن جوهر يمكن أن يقال عنه أنه مجرد وعمام ، لكن هذا الجوهر جوهر تأثري ، وهو من هذه الزاوية ومن هذه الزاوية وحدها ، يعد شعريا .

وبهذا المعنى يمكن أن نتحدث عن « الحقيقة الشعرية » بالمعنى التقليدي للمصطلح شريطة أن نعبر من مجال علم الكائنات إلى علم الظواهر ، وأن نستبدل « بالأشياء » « التجارب » ، إن القصيدة تصف التجربة المعاشة في كلمات معاشة إنها تتحدث عن الوجود بلغته الخاصة ، والشعر من هذه الزاوية لاينتمى إلى الخيال كالرواية ولايدين للطاقة المتخيلة بشيء ، فخيال الشعراء خيال لفظي ، وإذا أخذنا كلمة الخيال بمعناها العادي باعتبارها القدرة على ابتكار غير الواقعي فسوف نلاحظ أن كبار الشعراء غالباً لا يوجد عندهم خيال ، ومن أجل هذا ، دون شك ، فهم بصفة عامة غير مؤهلين للرواية على الأقل في شكلها القصصي الكلاسيكي ، والجنس الروائي الذي يلائمهم أكثر هو الفانتازيا والحكايا الخرافية(\*) لأن الفانتازيا حاملة للشعرية ، وعلى علم الشعرية أن يبحث عن السبب . لكن علينا أن نحترس من الخلط بين الجنسين ، فالفانتازيا هي مجاوزة «مرجعية» والشعر

(\*) يلاحظ براعة لافونتين في الفرنسية وشوقي في العربية في هذا الجنس القصصي وهما شاعران كبيران .

مجاززة «لغوية» أحدهما يغير الأشياء، والآخر يغير الكلمات، كما يصنع  
هذان البيتان لرامبو :

كنت أود أن أرى الأطفال هذه البلطيات

والموجة الزرقاء ، وسمكا من ذهب ، وسمكا يغنى

هنالك نوعان من التفسير ، ففي قصة من قصص العجائب : « ذات  
مرة كانت هنالك سمكة من ذهب وسمك يغنى » تحتفظ الكلمات بمعانيها  
التصورية ، ولكن الأشياء هي التي تغير مجالاتها ، فالسمك هنا حقيقة من  
الذهب ، وهو حقيقة يغنى ، أما في القصيدة فالأسماك تبقى داخل نمطها  
والكلمات « ذهب ويغنى » لاتسند مجالات « فوق طبيعية » للسمك ، إنها  
توضح « تعبيريتها » هذه القيمة الاحساسية التأثرية للروعة الحية التي  
طمس عليها المفهوم التصوري ، ومن أجل هذا ، فإن الشاعر محتاج لكي  
يكون شاعرا ، إلى شيء آخر غير الإبداعية اللغوية ، إنه محتاج إلى  
الحساسية الشعورية التأثرية ، والموهبتان ليستا دائماً متلازمتين فيمكن أن  
توجد حساسية شعرية عميقة دون أي موهبة للخيال اللغوي . وهنا تتشكل  
طبقة قراء الشعر أو نقاده .

إن المعنى الأثنروبولوجي للعالم الذي يعيشه الإنسان ينكشف عنه  
النقاب داخل الصورة الشعرية ومن خلالها ، ولقد قال هيدجر : « إن العالم  
الشعري هو العالم الإنساني ، والشعر هو الخطاب الذي يصف حقيقته » ،  
والشعر كما رآه باشلار هو « الوصف الصادق للظاهرة الكونية » ، لأن  
الوصف الفلسفي لهذه الظاهرة إنما يصف نفس القيم ولكن من خلال لغة  
تصورية ، والشعر من خلال اللجوء إلى اللغة التأثرية يسمح لنا لا بأن نفكر  
حول هذا العالم ولكن بأن نراه ، ومن بعض الزوايا ، بأن نراه يحيا .

\* \* \* \*

ولنحاول أن نلخص من خلال مثال واحد ، وليكن كلمة « ثقيل » فالمعنى الوجودى الذى نطلق عليه هنا المعنى التأتري ، كما تلتقطه التجربة الأولية هو المجهود والألم ، والإرهاق والسقوط وهو ما عبرت عنه اللغة من خلال كلمات مثل « ساحق » و « مُضْنٍ » ونحن هنا أمام طبقة أولى من المعنى يمكن أن يتم التعبير عنها من خلال الصراخ أو التعجب الصوتى ، أو كتابة علامة التعجب أمام الكلمة : ثقيل !

وهناك معنى ثان ، ينتمى إلى التجربة الداخلية التى خضعت للتفكير وكان الشيء فيها ثقيلًا بالمقارنة بأشياء أخرى :

أما هذا فهو ثقيل

وهذا المعنى يلمح الأشياء من خلال علاقتها بالأشياء الأخرى ، فالشيء الثقيل تم لمحه والحكم عليه لكونه أكثر ثقلاً من متوسط الأشياء الأخرى ، وتم أيضاً لمح زاويته ونقيضه الخاص ، ما دامت كل علاقة قابلة للانعكاس فإذا كانت « س » أثقل من « ص » فإن ذلك يعنى أن « ص » أخف من « س » وهذا الانعكاس هو الذى يرى بياجيه Piaget أنه الملمح المميز للعمليات الفكرية <sup>(1)</sup> إنه محتوى كامن بالقوة داخل هذا الإدراك العلائقى المحتوى على نقيضه ونقيه .

وفى النهاية لم يعد الشيء الثقيل « إلا التعبير عن علاقة ، فقوئك » ثقيل « معناه : « هذا يزن مائة كيلو جرام » ويذكر بعلاقة رياضية بسيطة بين الشيء ومصطلح معيارى ( كالوزن مثلا ) ثقل لتر من الماء ، وهى علاقة انعكاسية تماماً ما دام أن أ > ب هى من الناحية البنيوية a < ب . والكيفية الخالصة المسماة « الثقل » فى حد ذاتها تم إبعادها ، لقد عبرنا من المحسوس إلى الملموح ، ومن الملموح إلى المتصور .

(1) Psychologie de l'intelligence, Chapitre V.

ثلاثة مستويات إذن للتجربة أو ثلاث وسائل لالتقاطها ، التعبير العلمى ( عنها ) فى المرحلة الثالثة ، والتعبير اليومى فى المرحلة الثانية ، والشعر هو عودة إلى المستوى الأول ، ولهذا فإن الشاعر كما يقول رينيه شار René Char يستطيع أن يتحدث عن « ثقل الموت » وهى استعارة إذا شئنا ، ولكنها ليست عبورا من تصور إلى تصور آخر ، إنها عودة بتصور الثقل إلى الإحساس الرئيسى الصادق الذى من خلاله يعثر العالم الإنسانى على بُعد الإنسانى ، أى يجد جانبه التائرى .

ومن أجل هذا فإن إعادة قراءة الشعر ليست حشوا زمنيا ، فالقصيدة غير قابلة للنفاذ ، لأنها التقطت كتجربة ، والتجربة حدث تاريخى وهذا بخلاف التصور ، فهو لا يمكن أن يودع فى الذاكرة مختلما بمعارف الذات ، إن التجربة هى دائما دعوة للحياة ، أو للحياة من جديد ، واللغة التى توضحها هى أيضا لغة معاشة ، فى لحظة وجود ، وكل شعر بهذا المعنى هو « حديثة تاريخية » وهذه هى ميزة الشعر الخاصة .

---

---

الباب الرابع

الحيادية واللاحيادية

---

## الحيادية واللاحيادية

لقد استخرج التحليل حتى الآن ملمحين ملائمين للفرق بين الشعر - اللاشعر الأول بنيوي ، فاللاشعر مرتبط بوجود النقيض المتضمن ، والشعر بغياب ذلك النقيض ، والملمح الثاني وظيفي ، فهو يفرق بين المعنى فى مستويين لغويين باعتباره « إشاريا » أو « تأثريا » وهذان النمطان من المعنى ، قابلان من منظور علم الظواهر للمواجهة باعتبار أحدهما محايداً والأخر مكثفا ويبقى إذن أن تبين العلاقة الموجودة بين هذين الملمحين .

هذه العلاقة سوف نتبين أنها من النوع السلبي ، فالشمولية تنتج التأثرية ، والنظرية تصبح من ثم ذات طابع توضيحي ، إنها تضع فى الاعتبار ظاهرة الشعرية بحسبانها « آلية » لإنتاج تأثير ما ، طبيعة المعنى من خلال سببته ، وبنية المعنى انطلاقا من بنية الوظيفة ، وذلك يتطلب إلقاء الضوء على وظيفة الظاهرة الشعرية .

والحق أن التسطيل يود فى ذات الوقت أن يبني المستويين اللغويين ونموذجه يمكن أن ينصب على المستوى الثرى والمستوى الشعرى وأن المعنى التأثرى لكل كلمة فى اللغة ، كما رأينا ، هو معنى موجود فى أصولها ولهذا فينبغى أن لانعتقد أنه معنى أبداع انطلاقا من البنية السياقية ، لكنه ينتمى فى ذاته إلى كل كلمة على حدة ، ومن هنا فإن مشكلتنا ستعكس ، فالذى يتبغى أن يكون متار اهتمامنا ، ليس وجود المعنى التأثرى ( فى اللغة الشعرية ) ، ولكن اختفاء هذا المعنى فى الكلام العادى حيث يحل محله المعنى الإشارى ، والفرض المطروح إذن هو الفرض التالى : إن ظهور النقيض المتضمن فى السياق العادى هو الذى حيد الشحنة التأثرية لكل كلمة وإعادة ظهوره فى السياق الانعطافى هو إجراء ثان ، إجراء يهدف إلى

اللاتحييد يعيد إلى الكلمة معناها الأصلي ، عندنا إذن إجراءان في الآلية المعكوسة ، أولهما ، بطبيعة الحال ، داخلي ، سيبدأ التحليل إذن بالية التحييد أي بإضفاء النثرية على اللغة .

فإذا كان لدينا كلمتان متقابلتان (س ، ص) فلنطلق (م أ) على المعنى الإشاري و (م ت) على المعنى التأثري ، فسوف يكون لدينا إذن (س ← ص) وسيكون المعنى الكلي

$$(م أ + م ١) + (م ت + م ٢)$$

ولنقف أولاً أمام القسم الأيمن من المعادلة ( المعنى الإشاري الأول + المعنى الإشاري الثاني ) الذي يطرح لل تساؤل فقط المعنيين الإشاريين المتقابلين ، فهناك ظاهرتان متنوعتان تتجاذبان ، الوضوح / الغموض ، والكثافة / الحيادية ، وسوف يحاول التحليل أن يظهر أنهما تتنوعان في المعنى المعاكس ، تبعاً للقانون :

إذا كانت ك = الكثافة و ( و ) = تساوى الوضوح

$$ك \times و = و + ك$$

ولقد طرح ادجار بوقانونا ماثلاً لهذا ، والملمحان اللذان يردان (عنده) هما ، الكثافة من ناحية والامتداد من ناحية أخرى ، وهما يطرحان علاقتهما المعكوسة على النحو التالي: « يبدو بدهياً أنه فيما يتعلق بالطول فإن هنالك حدا يفرض نفسه على كل الأعمال الأدبية ، وهو حد «اللقاء الواحد» Séance ، وحتى لو وجدنا أعمالاً معينة تتجاوز هذا الحد في بعض الأجناس النثرية (مثل روبنسون كروز) فإننا لانستطيع أبداً تجاوزه في قصيدة، وداخل هذا الحد نفسه فإن امتداد القصيدة يمكن أن يكون موضع معادلة رياضية بالقياس إلى العلاقة مع قيمتها أي مع درجة الفعالية الشعرية الحقيقية التي

يمكن أن تنجح في خلقها لأنه من الواضح أن الإيجاز ينبغي أن تكون له علاقة مباشرة مع كثافة الفعالية المنشودة<sup>(1)</sup>.

والعلاقة الرياضية التي يقترحها ادجار بو تربط المدة بالكثافة

$$ك \times م = س + e$$

والقانون الذي اقترحه هو من نفس النمط ، ومع ذلك فإذا كانت الكثافة كما ستري هي « مقدار قابل للقياس » فإنه يبدو أن الوضوح لا يمكن أن يكون كذلك ، لكن ما الذي ينبغي أن نعنيه بهذا المصطلح ؟

ديكارت كان يعنى «بالواضح» «معرفة تظهر وتتجسد في روح يقظة»<sup>(2)</sup> لكن في مقال ديكارت يطبق مصطلح «واضح» على «الفكرة» وغالبا ما تلازمه صفة «التمييز» أو «التحديد» ويمكن إذن أن نتساءل، عند تلازمهما في التعبير الشائع «فكرة واضحة وتمييزة» وهل هما مترادفتان، ومع ذلك ففي نص واحد، عرف ديكارت المعرفة المتمييزة بأنها: «تلك التي تكون محددة ومختلفة عن كل ما سواها لدرجة أنها لا تحتوى في ذاتها إلا على ما يبدو بوضوح لمن ينظر إليها النظرة الصحيحة» فاللمحان إذن ، الوضوح والتمييز ، هما في ذاتهما متمايزان ، ففكرة ما يمكن أن تكون واضحة لكن غير متمييزة (أو محددة) بون أن يكون العكس صحيحا فالآلم مثلا فكرة واضحة لكنها غير محددة، مع أن منطقة «الباب الملكي» Port Royal، يتناولون هذا المثال بتحفظ وعندهم أنه «يمكن أن يقال إن كل فكرة هي محددة من خلال كونها واضحة ، وأن غموضها لا يأتى إلا من تشوشها كما في الآلم فالشعور الذي نحس به واضح ومحدد كذلك» وفي العبارة التالية يهمل كل فرق بين الوضوح والتمييز: « فلنعتبر إذن وضوح الأفكار وتحدها ، شيئاً واحداً » .

(1) La philosophie de la composition, p. 61.

(2) "Principes de la philosophie" Œuvre Pliad, p. 145.

وهكذا فإن فكرة ما تكون واضحة بقدر ما تكون محددة، وهو ما يؤكد حدسنا الخاص، ففكرة ما لا تكون واضحة إلا إذا استطعنا أن نضعها داخل نظام المتضادات، ومن أجل هذا يمكن أن يظهر الوضوح الكبير لمعاني الكلمات المجردة التي هي بصفة عامة، قابلة للتضاد في اللغة، لكن الكلمات في الخطاب قابلة للتضاد أو غير قابلة له تبعاً لبناء الخطاب، ففي الشعر يؤدي تفكيك البنية التناقضية من خلال استراتيجية الانعطاف إلى استبعاد المضاد والتشكيل الإشاري للمدلول يعبر عن (م أ، + م أ) إلى (م أ)، مسلوباً منه التضاد، والمعنى الإشاري يفقد وضوحه، وفي اللاشعر يحدث العكس، يؤكد وجود التضاد، الوضوح للمعنى، وهو ما يسمح بوصف بعض ملامح التصور على الأقل إن لم يكن بتحديدده.

واللغة غير الشعرية من خلال بنيتها الاسمية - الفعلية مكونة من كلمات قابلة للتضاد وهي من خلال هذا قابلة للتصور، ومن هنا فهي لغة واضحة، أما اللغة الشعرية فهي على العكس من ذلك - والسبب المقابل ينبغي أن تعد على أنها غامضة بطبيعتها، فكل شيء غامض من خلال كونه شعراً، وهذا السبب الذي من أجله يعد الشعر غير قابل للترجمة (أو التفسير) فنقله إلى لغة واضحة يفقده شاعريته.

وهناك تحديد آخر ضروري، فنحن نقول في اللغة الجارية عن نص ما إنه غامض إذا كان لا يسمع، أو يسمع بصعوبة، بحل شقيرته، أي بالتقاطها في محتوى يكون واضحاً في ذاته، فالغموض إذن يفسر على أنه قصور في «الدال» وحده والمستويات اللغوية المختلفة التي لها شفرات، لديها أمثلة كثيرة لنصوص غامضة بهذا المفهوم والمعنى في ذاته واضح ولكنه لا يبدو كذلك إلا لمن يملك مفتاح الشفرة، وعلى العكس من ذلك فإن غموض اللغة الشعرية يشير إلى ملمح ملتحم بالمادول ذاته، إن الوضوح سمة تنوعية ترتبط بالتصور، وهي تتنوع تبعاً لدرجة رسوخ البنية المضادة

، وفي نهاية حقل الغموض يختفى التصور لكي يحل محله الشعور التائري، وهناك تجارب شائعة في حياتنا من هذا القبيل فَعَدُ تدخل إلى مكان مألوف، وتشعر بأنك التقت فجأة إحساساً بغرابة شيء ما، ولا تعلم ما الذي تغير بالتحديد ولكنك تحس بنوع من «مناخ» التغيير، وفور أن تعلم ما الذي تغير كانتقال المائدة من مكانها المألوف، تظهر فكرة التبديل واضحة ويختفى في الوقت نفسه الإحساس بالغرابة، فنحن هنا أمام مثال لنمطين من الرؤية لبنية موضوعية واحدة، نموذجين متميزين «للوعي بالشيء» أحدهما واضح ومحديد، والآخر غامض وتائري، والقول بأن اللغة الشعرية غامضة لا يعني بأنها تغلف معناها ولكنها ترسلنا إلى معنى مغلف غامض، أي أنه معنى قابل للوصول إليه من خلال لون من الوعي الغامض أيضاً، إن الحكم بالقيمة السلبية الذي نعطيه عادة لكلمة «الغموض» يجب استبعاده، إنه مرتبط بتقاليد في الإدراك ليست ملائمة هنا، وهناك أنواع من الأشياء لا يراها الوعي الواضح ويلتقطها الوعي الغامض ومن هذه الأشياء تتشكل شاعرية العالم .

ففهم «غموض» مالارمي ليس معناه إلباسه معنى يضعه في دائرة الضوء ، فالضوء يقتله ، ومالارمي كان في هذه القضية واضحاً : « ينبغي أن يكون في الشعر إلغاز دائماً » ويقول أيضاً : « لو قلت إنه يوجد بين الطرائق القديمة ، والسحر الذي يحيط بالشعر ، قرابة خفية ، فهناك إثارة داخل ظلال جليلة لموضوع من خلال كلمات موحية وليست أبداً مباشرة ، تختزل إلى صمت معادل ، وتحمل محاولة تقترب من الإبداع ... » إن الغموض ليس هو صدقوية تفكير لم يجد العبارة الملائمة ، إنه منهج متعمد لأنه هو الذي يشكل الشاعرية .

ولقد قال فاليري عن قصائد مالارمي : « إن الغموض كاد يكون بالنسبة لها شيئاً أساسياً ألا يمكن أن نرى في « كاد » هذه ، بقايا الحياة أمام ملمح قلب معدل التفكير الديكارتي الموروث في الغرب ، والذي سوى بين التفكير

الواضح ، والتفكير الحقيقي ، إن القصيدة الغامضة يمكن أن تعرف من خلال التناقض ، فيقال إنها تعبير واضح عن فكر غامض وهي تريد ذلك لأنها تجد في غموض التصور حقيقتها التأثرية الخالصة .

ويبقى الآن أن نختبر الجزء الثاني من معادلتنا التي تشكل تأثيرية المعنى ( م ت أ + م ت ب ) ومن خلال الافتراض سنعمل على تجربتين متضادتين مثل السرور والحزن ، العنف والهدوء ... إلخ تصورين متضادين يمكن أن يتم التفكير فيهما معا ، لكن هل يمكن لتأثيرين متضادين أن يكونا موضع تجربة واحدة ، في وقت واحد ؟ بون شك فإن التجربة في هذه الحالة لن تكون تجربة معاشة ولكن الشعور كصورة تأثرية يظل قابلا لأن يكون تجربة ، والتساؤل هو : هل يمكن أن تستقبل الذاتية في نفس الوقت تجربتين متضادتين ؟ ولكي نأخذ السؤال في مستواه الأولى ، يجب أن نتساءل ، هل يمكن أن يكون للذات في وقت واحد مزاج سي وحسن ؟ إن صورتين لفكرتين متميزتين يمكن أن تتزامنا في الوعي ، لأنهما باعتبارهما ممثليين مجردين أو مجسدين مرتبطتان ببنية عوالم مكانية - زمانية ، والتصورات تتحمل وجود مضاداتها من خلال كون موضوعاتها لا تحتل إلا جزءاً من الحيز الظاهر أي من حقل الوعي ، والتجربة على عكس ذلك فهي كلية ، فالذات يمكن أن تحس بعاطفة ما ، كعاطفة الخوف مثلا ، تجاه موضوع ، هو في ذاته في حيز محدد ، لكن الجانب المحدد منه ، هو الخطر ، التهديد ، الخوف ، لكن الموضوع ذاته ليس محصوراً في جانب من الوعي ، فأن نخاف ، معناه أن نحس أن الخوف يجتاح كليتنا ، الإحساس بالخوف هو الخوف ، فالعاطفة لا يمكن أن تتسامح بوجود النقيض : « من الذي يستطيع أن يطلب من شكسبير أن يكون عاقلاً ومذهولاً ، معتدلاً وغاضباً ، متحيزاً ومحايداً في نفس اللحظة ؟ » .

إن التصور النفسى لمفهوم « التضاد » يعود حقيقة إلى تأثيرات متضادة متزامنة ، ولكن هذا يعود إلى شعورين غريزيين مختلفين يوقطان الإحساس ، وواحد من هذين الشعورين فقط هو الذى يستثمر نظام الإدراك فى الوعى ، والثانى يظل فى اللاوعى ، وموضوع أوديب لا يبرهن من خلال الوعى فى وقت واحد على حب وكراهية الأب .

إن موقفا موضوعيا ، يُمْكِن أن يتجسد من خلال زوايا متضادة من وجهات نظر تأثيرية مختلفة ، مثل اللحظة التى أحس فيها « جارجانتيا»<sup>(\*)</sup> Gargantua عندما علم فى وقت واحد بموت زوجته وولادة ابنه ، وهناك إذن احتمالان ، إما أن تكون المعلوماتان السلبية والإيجابية هما من الناحية الذاتية غير قابلتين للتلاحم وفى هذه الحالة فإن التأثيرين سيتعاقدان داخل الوعى « نقول إنه بكى مثل بقرة ولكنه فجأة ضحك مثل عجل عندما عاد بانتاجورال إلى ذاكرته » أو أن تكون المعلوماتان قابلتين للتعايش فى حجرة الوعى ورد الفعل (التأثير) يتجه إلى التماحى «فهو يرى من ناحية زوجته بابيديس تموت وابنه بانتاجورال من ناحية أخرى يولد شديد الجمال والاكتمال، فهو لايعرف ماذا يقول ولا ماذا يفعل والشك الذى اجتاحه هو أنه كان يريد أن يعرف هل يجب أن يبكى حزنا على زوجته أو أن يضحك فرحا بابنه» وإذن فهذه الحالة الثانية هى التى توضح مبدأ النقيض فهناك عاملان متزامنان ، لايستطيعان الانفصال الزمنى ، وينبغى أن ينتجا تأثيراً صادرا عن تفاعلهما ، وهو تأثير لاغ أو يتجه نحو الصفر ، فالعاملان يحيد كل منهما الآخر .

إن التجربة الذاتية للمخدر ، كما وصفها هنرى ميشو Henri Michaux ،

(\*) « جارجانتيا » Gargantua إحدى شخصيات الكاتب الروائى الفرنسى ، فرانسوا رابلي François Rabelais الذى عاش فى القرن السادس عشر ( ١٥٥٣ ) وقد أصبحت هذه الشخصية نموذجا للمفادات الشرهة المتضاربة ، ولذة التهم وكثرة الأكل الفراهية على نحو خاص « المترجم » .

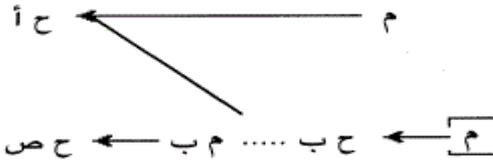
تقودنا إلى نفس الخلاصة، فتحت تأثير المخدر تنتج حالة توصف بأنها «حالة التحام وانفصال كامل عن المشاعر المتضادة ووجهات النظر المتعارضة»<sup>(1)</sup>، والذات تمر دون توقف من مثير «مع» إلى مثير «ضد» وكما يحدد ميشو «فالنتيجة النهائية وحدها هي التي توصف بتزاوج المشاعر، لكن المثيرين المتقابلين لا يظهران إطلاقاً في لحظة واحدة فوق اللوحة» ص ٢٨ والتوازن أو «الحالة العادية» تبدو عند ميشو على أنها «خليط من المثيرات والرؤى المتقابلة وهكذا فإن حالة «الحياد التائيري» لن تكون مجرد غياب بسيط للمؤثر لكنها على العكس ستكون نتيجة لتعارض المؤثرات ، وهي نتيجة تتفق تماماً مع فرضنا الخاص ، وتبعاً لها فإن الحيادية النظرية لنطوق قولاً ليست مدينة لغياب الشحنة التائيرية في الكلمات ، لكنها مدينة لوجود شحنات متعارضة ، يحيد بعضها تأثير البعض الآخر ، لكننا حتى الآن لم نتناول إلا المؤثر بصفة عامة ، وليس هذا النوع الخاص من الظاهرة ، الذي ليس معاشاً ولكنه ممثل تائيري انفعالي ، وعلى المستوى اللغوي فإن الأبحاث التي أجراها أوسجود ومعاونوه تساند نموذجنا النظري بدعامة مزدوجة ، فهي تحمل تأكيداً لإجراءات تحييد المتقابلات من ناحية وتعطى لها إمكانيات تجريبية من ناحية ثانية ، ولكي نفهم بطريقة أفضل نتائج هذه الأبحاث ، فإنه يحسن أن نتذكر خطتها .

فالنظرية تعود في أصولها إلى نظرية نقد الإدراك السلوكي للرمز، وهي مع ذلك تعتمد الخطة الأساسية في علاقة «المثير» بالاستجابة» (S → R) فعلى مستوى فك الشفرة يعد الدال هو المثير والمدلول هو الاستجابة، وهذا يسمح بتناول وجهي الرمز في مجال الأشياء القابلة للملاحظة، وهذا

(1) Connaissance par les gouffres, p. 30.

(2) The measurement of meaning, 1957.

النموذج يقابله مع ذلك اعتراض بديهى ، فإذا كان الرمز لا يتشكل إلا من خلال الالتحام مع الموضوع الذى يجسده ، فهو لن يثير أى رد فعل إلا ما يثيره الموضوع ، واللغة ليست « هلوسة » وإذا كانت تمثل التجربة ، فإننا لا ينبغي أن نخلط بينها وبين التجربة ذاتها ، هل ينبغي مع ذلك أن نتخلى عن النموذج السلوكى ؟ إن شارلى موريس Charles Morris يقترح صيغة محسنة ، عندما يستبدل بالاستجابة الكلية ، مجرد « تهيئة » بسيطة للجهاز لكى ينتج هذه الاستجابة ، لكن المحتوى الدقيق لهذه التهيئة ، يبقى دون تحديد ، وهنا يقترح أوسجود أن يجعله جزءاً لا يتجزء من الاستجابة مشكلاً فقط من ردود الأفعال العديدة والجسدية glandulaires et Posturales ، وهى ظاهرة سيكولوجية ، ترتبط إلى حد ما بضعف الطاقة وتنعكس نفسياً فى شكل الحيات التائبرى ، وقد أعطى أوسجود لهذا الجانب الخفى والمصغر من « رد الفعل » اسم « السياق الوسط » وهكذا فإن كلمة « عنكبوت » لا تثير الهرب ، كما يثيره الموضوع « العنكبوت ذاته » ، ولكنها تثير رد فعل عملى - تائرى ( الخوف ، التقزز + التهيؤ للهرب « ورد الفعل هذا هو الذى يشكل معنى الكلمة ، ورد الفعل هذا يمكن بدوره أن يعمل كمؤثر فى ذاته قادر على إحداث ردود فعل أخرى من بينها كلمات مثل « مفزع ، مقزز » ويمكن أن يتضح هذا فى مجمله فى التخطيط التالى :



حيث شكل م الموضوع ( العنكبوت ) و ج أ رد الفعل الكلى و م الدال ( وهو كلمة عنكبوت ) و ح ب الجزء الخفى من رد الفعل أى المعنى الذى

يعمل كمثير م ب وتكون له استجابة لفظية جديدة ج ص ، ومجمل ( م ب ) و  
( ج ص ) يكون السياق الوسط أو ( الانطباع الدلالي ) .

والنظرية مع ذلك تثير نقدا أقره أوسجود ، فهل يمكن أن نختزل معنى  
كلمة إلى مجمل رد الفعل المحدود هذا ، وهل كلمة العنكبوت لاتعنى شيئاً  
آخر غير « الرعب » و « التقزز » ؟ ولو كان كذلك لما تم تفسيرها بقولنا  
« العنكبوت حشرة » ومن خلال كونها مرعبة ومقززة فهي حشرة ، ونتيجة  
لهذا فإن « السياق الوسط أو الانطباع الدلالي ، لايمكن أن يكون فى ذاته  
إلا جزءاً من المعنى أو نوعاً من أنواعه . وقد أقر أوسجود بأن هذا السياق  
لايمثل إلا ما أسماه « المعنى الانفعالى أو التأثرى ( affective meaning )  
فى مقابل المفهوم أو المعنى الإشارى وعلى هذا النحو انطلق أوسجود من  
منظور سلوكى للمشكلة ليصل إلى النظرية المزدوجة للمعنى التى يأخذ بها  
تحليلنا انطلاقاً من منظور ظاهراتى ، فمعنى الكلمة لايمكن أن يختزل إلى  
تصور واحد ، وينبغى أن يفسح مكاناً لتزاوج مع نمط آخر .

وهذا الوصف للمعنى عندما يتم قبوله ، فإن أوسجود يضع وسيلة  
لقياس مكونات هذا التزاوج فى المفهوم ، ولكى يصنع هذا حدد مسبقاً  
الاستجابات المحتملة للمثيرات اللفظية ، وطلب من الذات موضع الاختيار  
أن تختار إحداها . ولكى يضع خصائص كلمة ما بين « أزواج » الصفات  
المتقابلة مثل ، جيد / ردى ، سريع / بطى ، قوى / ضعيف .. إلخ وإعطاء  
الاستجابات قيمة كمية يتم عندما تشكل انطلاقاً من هذه الصفات سلماً من  
سبع درجات يبدأ من ( - ٣ ) إلى ( + ٣ ) وتلتقى مع التوقعات الدقيقة  
 وتمثل الدرجة المتوسطة أو درجة الصفر الكلمة الحيادية ( لا .. ولا ) وقد  
أثبت الاختبار أن كثيراً من هذه الدرجات مترابطة ، فالاستجابة مثلاً حول  
درجة ( جيد / ردى ) جاءت موازية للاستجابة حول درجة ( جميل / قبيح )

وتحليل القوائم يستطيع إذن أن يستخلص مجموعات من الدرجات ، أو الأبعاد الرئيسية تسمى « القيمة » و « الحيوية » و « القوة » ومجمل هذه الدرجات يشكل « التفاضل الدلالي » وهو أداة لقياس المعنى التائري لكلمة ما ، من خلال موقعها على شكل ثلاثي الأبعاد على النحو التالي :

			أب					
			صفر			٣ -		
٣ +								
حزين	١	١	١ × ١	١	١	١	١	١
رخو	١	١	١ × ١	١	١	١	١	١
سريع	١	١	١ × ١	١	١	١	١	١
سعيد	١	١	١ × ١	١	١	١	١	١
صلب	١	١	١ × ١	١	١	١	١	١
بطئ	١	١	١ × ١	١	١	١	١	١

وخلال هذه الإجابة فإن كلمة الأب في الجانب الجيد إلى حد ما ، فهي شديدة الحيوية ، ولديها قدرة كافية .

وهذا المثال البسيط كاف لكي يظهر أن التفاضل لا يصف إلا جانباً من المعنى وهو الجانب الذي سميناه بالتائري ، وليس المعنى الكلي ، ومع ذلك فإن هذا التحديد ما يزال غير كاف ، فهل يمكن في الحقيقة أن نختزل الغنى والتنوع التائري في هذه الأبعاد الثلاثة فقط ؟ لقد اعترف أوسجود نفسه بأن مقياس التفاضل لا يغطي إلا ٥٠ ٪ من التنوع (ص ٣٨) ، وإذا كانت الأبعاد الثلاثة المعترف بها هي أبعاد مهيمنة ، فإنه يبقى أن تأهبا أكثر دقة يمكن أن يفتح المجال أمام تنوعية كبرى للاستجابات ، يبقى مقياس التفاضل غير قابل للاستخدام فيها وبعبارة أخرى « لا يستطيع أحد أن يقول إن ما درسه أوسجود ليس هو المعنى الحقيقي فالمجال الدلالي أمام أوسجود ربما كان فقير الأبعاد ، ولكنه بالتأكيد أضاف ثلاثة أبعاد لم تكن معروفة قبله .

إن الشيء الهام على نحو خاص لنظريتنا الخاصة هو أن نرى من خلال التفاضل ظهور ذلك التنوع للكثافة الذي كانت الملاحظة الفينومينولوجية قد

أسندته للمعنى فالواقع أنه إلى جانب «الاتجاه» (الإيجابي أو السلبي، تحاول الكلمات أن تتفاضل من خلال بعدها الذي يحدد مسافتها قريبا أو بعدا من نقطة الصفر (من ١ إلى ٣) وقد سمي أوسجود ما يتقابل مع «اتجاه المعنى» كيفا، وما يستجيب للأبعاد «كثافة» ، وهناك كلمتان إذن يمكن أن يتم تفاضل الكيف والكثافة من خلالهما ( الواو / أو ) من أجل كيف ملتحم لاينفصل إلا من خلال تنوع الكثافة وإذن فما تقترحه نظريتنا ، هو أن تقابل في الكلمة الواحدة بين درجتين للكثافة ، يجرى بينهما التفاضل في حده الأدنى في الاستعمال النثرى وفي حده الأعلى في الاستعمال الشعري .

والتفاضل ، مع ذلك لم يقس حتى الآن إلا المعنى التائري للكلمات المفردة فما الأمر بالنسبة للكلمات المجتمعة المركبة ؟ كيف سنعيش معنى كل كلمة في التركيب وماذا سيكون المعنى الناتج عن التركيب . إن نظرية أوسجود تستخلص في هذه النقطة تحت اسم «مبدأ التلاؤم» (Principle of Congruity) معادلة تسمح بتوقع هذه النتيجة، فمن خلال صيغته العامة يعلن هذا المبدأ، أن خصائص كل كلمة «تتحرك نحو التلاؤم مع خصائص الأخرى»، ومقدار اتساع الحركة يتناسب عكسيا مع كثافة ربود الأفعال التي تحدثها، وإذن فإنه انطلاقا من المعدل الذي تحصل عليه كلمتا «خجولة» و «سكرتيرة» تستطيع المعادلة أن تتوقع معدل التركيب «سكرتيرة خجولة» والنتائج التي نحصل عليها من هذه التجربة يوجد بينها بعض الفروق الخفيفة وهي تعود إلى أن وزن الصفات أكبر من وزن الأسماء.

ولنفترض الآن أن معنا كلمتين متضادتين ، ماذا ستكون النتيجة المقيسة على مستوى التفاضل الدلالي من خلال إحداث تركيب منهما ؟  
لو قيسنا منعزلتين فسنجد معنا تعادل الكثافة وتضاد الاتجاه والنتيجة

(1) H. Hörmann. Introduction à la psycho linguistique, p. 134.

النظرية ستكون لصالح مبدأ التعادل في درجة الصفر، أو الكلمتان المركبتان ستحدد كل منهما الأخرى ، والكثافة الناجمة عن الشحنة التأثيرية ستتماحى بالتبادل .

ولنأخذ مثالا بسيطا وليكن حول بُعد واحد هو « القيمة » ، ولنفترض أن معنا كلمتين (ت ١) و (ت ٢) إحداهما في الطرف السلبي ( - ٢ ) والثانية في الطرف الإيجابي ( + ٣ ) ، ماذا ستكون قيمة تركيبهما في صورة ( ت ٢ و ت ١ ) وفقا لمبدأ التلاؤم ، ستتحرك كل من الكلمتين نحو الاتجاه المعاكس ، والكثافة المتعادلة والنتيجة سوف تكون إذن التعادل التقييمي لكليهما لأن  $٣ + (- ٢) =$  صفر وإذن فسوف يحتفظ التركيب ( ت ١ و ت ٢ ) بمعناه الإدراكي لكنه سيفقد معناه التأثيري ويكفى أن نطبق مبدأ التلاؤم على نموذجنا الخاص لنحصل على التوضيح الذي نبحت عنه ومع أن التضاد في هذه الحالة ليس تركيبيا ، وإنما هو على مستوى الجذر الصرفي فإن المبدأ يمكن أن يطبق أيضا في هذه الحالة الثانية ، ومن هنا ، فإنه ما دام وفقا لمبدأ النقيض المتضمن تثير كل جملة ( نثرية ) نقيضها المتضمن الخاص ، فإن تلاؤم المتضادين ينبغي أن يقودنا إلى تحييد تأثيرى لكلمات الجملة ، وما دام م ت ١ ( معنى تثيرى ١ ) + م ت ٢ = صفر ، فإن مكونات الجملة سوف تصبح م ١ ( معنى إشارى ١ ) + م ٢ ، لقد اختزلت إلى بعدها الإشارى فقط وفقدت معناها التثيرى وشاعريتها .

ودون شك فإن إحدى الكلمتين لم توجد إلا بطريقة التضمن ويمكن أن نتساءل عن كثافتها المختزلة، ولو كان الأمر كذلك ، فسوف تكون النتيجة أن الكلمات، حتى في الاستعمال النثرى، ليست مجردة على الإطلاق من القيمة التأثيرية فالشاعرية والنثرية ليستا خاصتين مترابطتين، وكل ما تطلبه النظرية هو القول بوجود فارق في الكثافة بين قيمهما فالنثر يجنح نحو درجة الصفر (الحد الأدنى) والشعر يجنح نحو الحد الأعلى، ويمكن حتى أن نتصور أن كلمتين متضادتين ليستا بالضرورة كذلك على محاور الأبعاد

الثلاثة ولكن يكفي أن يتم التحديد على أحد المحاور ليكون مؤثراً ، حتى وإن لم يكن التحديد كلياً .

النظرية إذن قادرة على أن تضع في الاعتبار معنى « الكلمة » النظرية في لغة الحياة اليومية ، والأوصاف التي يعطيها القاموس للكلمات ( مشتركة ، عامية ) ليست إلا ترجمة تقريبية لخصائص فينوميولوجية ، وهي خصائص يمكن تحديدها الآن بدقة ونقى النثر كل ملفوظ تقدم كلماته درجة متعادلة من الكثافة ، يقترب من درجة الصفر كما يظهر ذلك المقياس التفاضلي الدلالي لاوسجود والشاعرية يمكن أن تحدد إذن بنفس الدقة مع الخصائص المضادة ، إنه لغة مكثفة أى أنها بدرجة أو بأخرى قريبة من درجة الحد الأعلى للكثافة ، وبهذا المعنى يمكن أن نتحدث عن درجات من الشعرية للغة التأثرية ، ووظيفة الآلية الانعطافية تجد هنا تحديدها الواضح ، إن التشعير يبدو في الواقع وكأنه عكس بسيط لإجراءات التحديد ، فمن خلال إيقاف التضاد ، يحرر الانعطاف الكلمات من القوة المضادة والتي هي مؤهلة لتحديد شحنتها الانفعالية التأثرية الأصلية ، فالانعطافية إذن ليست إلا إجراء ثانياً في إطار رد الفعل ، إنه هنا لكي ينفي النقيض ، أى أن يمنع أو يضايق التحديد المعاكس ، إنه لا يخلق الشعاعية ولكنه يحررها فقط من سحر البناء الذي تكون أسيرة له .

لقد تساءل أوسجود في نهاية مؤلفه ، ماذا كان سيحدث لو استطعنا أن ننتج لدى فرد ما تأثيراً دلالياً خاصاً دون اللجوء إلى الرموز المترابطة ، وافترض إذن أن هذا الفرد استطاع أن يصف تجربته من خلال اللجوء إلى المفهوم الخالص فنقول :

شيء ما رديء ، قوى ونشط ، لكن ما هو : « لا أعرف »

“ Something bad, Strong and active, but what, I don't Know. <sup>(1)</sup>”

(1) The Measurement of Meaning, p. 325.

وهو من خلال هذه الكلمات قد وصف نوعاً من الحالات المحددة للتأثرية ، وهي أشد حالاتها كثافة وغموضاً في وقت واحد ، وربما تلتقي مع ما أسماه فاليري « الشعاعية الخالصة » ، لكن هذه الحالة المحدودة ، ليست هي الحالة العامة ، والعلاقة بينهما يمكن أن تكون مجرد هيمنة إحداهما ، فالمكون التصويري لم يمح وإنما خضع للهيمنة فقط ، لغة الغموض ، من خلال ظهور المكون التأثيري ، والمتلقى يعلم إذن بم يتعلق كلام الجملة أو موضوع الخطاب الذي يمكن تلقي إشارات له لكن مجمل الوصف الإسنادي يبقى ذا طبيعة انفعالية تأثرية وهكذا فإن « صلوات زرقاء » يمكن أن تفسر من خلال « شىء مثل الصلوات ، لا أعرف ما هو ولكن « زرقاء » لا أدرى ما هي ، شىء هادئ ، شىء جميل ... » وهذه الكلمات ليست كلمات أوسجود ، ولكنها تترجم عما أسميه « حدسى الشعرى » الذى ينبغى أن يناقش فى ظل القبول بوجود اللغة التأثرية .

وهنا يمكن أن نسائل اللغة ، فهناك كاتب حظى بتميز نادر ، بأن رأى اسمه يدخل إلى اللغة اليومية وهو كافكا Kafka ، فماذا تعنى « الكافكاوية » ؟ إن القاموس الفرنسى ( Petit Robert ) يفسرها فيقول : « الشىء الذى يذكر بالمناسخ المحفوظ فى روايات كافكا » والملمح الملائم فى هذا التعريف هو « المناخ » وهو معادلة تماماً لما نسميه « التأثير » ما الذى يبقى للقارئ عندما يتنسى الحكاية والشخصيات ؟ لاشىء إطلاقاً إلا ذلك العالم التأثري ، هذا الإحساس بالغرابة تجاه العالم ، وهو الإحساس الذى يثيره إنتاج كافكا والذى التقطته اللغة فى أحد مفرداتها .

أود الآن أن أقول كلمة عن مجال مختلف ، لكنه علاقته بالشعر بديهية ، إنه مجال « الأسطورة » إننى لا أستطيع أن اعتقد مع ليفى شتراوس أن الأسطورة « بنية منطقية » ، وأمام عيني ، يحتمل أن تكون الوحدات التى تشكل الأسطورة ، لكل منها جوهر عاطفى ، معنى تأثري ، قابل للإدراك

فقط من أولئك الذين يساهمون في الثقافة التي أنتجتها ، وبالنسبة للحكايات والأساطير المنتمجة إلى ثقافتنا الخاصة ، يمكن أن يظهر هذا المعنى ، ففي حكايات Perault موضوع كثيراً ما يعود إلى عناصر مثل ( اللحية الزرقاء ، الغول ، الذئب ) وهي عناصر يمكن أن توصف على طريقة أوسجود من خلال ملامح ( القبيح + النشاط + القوى ) إن هذه هي نواة المعنى التي تغلف كل وحدة من هذه الوحدات المكانية ، لكن الشعور فقط هو الذي يستحوذ على هذه النواة . إن الأسطورة ينبغي أن تتشكل شأنها شأن الحكاية وشأن الحكاية شأن القصيدة انطلاقاً من نفس نموذج المعنى المنبثق من نفس البيئة .

ومع ذلك فيبقى بين نموذج ليفي شتراوس وبين هذا النموذج تقارب على مستوى الوظائف الخاصة للأسطورة والقصيدة ، فعنده أن الأسطورة تخفف من حدة التناقض ، وعندى أن القصيدة تلغيه .

\* \* \* \*

إن النموذج الذي طرحناه يقترح مقارنة ، وهي ليست في هذه اللحظة أكثر من مقارنة فنحن نعلم أن كل جسد يعمل من خلال مبدأ أساسي يسمى « الانضباط الذاتي » وهو ما يمكن أن يعرف على النحو التالي : « من الضروري لكي يواصل جسم ما الحياة ، لكثير من زوايا ظروفه الفيزيائية والكيميائية ، أن يحتفظ بنوع من التوازن ، وإذا حدث فجأة اضطراب لإحدى زواياه ، أو لأحد ظروفه ، تنطلق آليات تتجه إلى تحييد ذلك الاضطراب ومحاصرة التوازن ، وهذه الإجراءات من الترتيبات الداخلية تعرف تحت اسم « الانضباط الذاتي »<sup>(1)</sup> .

(1) R. Borget et A. Seaborn, The psychology of learning, p. 47.

إن التشابه مع نموذجنا يفرض نفسه ، فيمكن أن نعتبر كل وحدة لغوية متحققة ، مثيرا يوجد لدى الملقى تغييرا لحالة أو قطعاً للتوازن يتم الإحساس به في مستوى الوعي كشعور ، ومن هنا فإن تحييد الوحدات المتعارضة يبدو وكأنه إجراء للعودة إلى المنبع feld - back يتمثل تأثيره في تحييد تغيير الحالة ، إن مبدأ التقيض يبدو إذن وكأنه آلية لإعادة الترتيب الذاتي ، تهدف إلى إعادة إقامة التوازن الداخلي ، ويمكن إذن أن نعتبر أن البناء التقابلي ، والشكل الفعلي - الاسمي للتقعيدية الذي يسمح بتجسده ، هو الجانب اللغوي من مبدأ الانضباط الذاتي والذي تعد وظيفته الإمساك بتوازن رؤيتنا للعالم . والمظهر السيكلوجي لتوازن كهذا سوف يكون هذه الحالة الحيادية التي تقترب من الصفر الانفعالي وتلتقي مع نثرية العالم .

يمكن أن ندخل إلى النظرية زاوية تطويرية diachronique فنحن قد قبلنا من قبل علاقة الذات بالمحمول باعتبارها بنية عميقة للعبارة النحوية ، وقبلنا علاقة الشكل الفعلي - الاسمي باعتبارها البنية السطحية ، لكن يمكن أن نتساءل إذا ما كان يجب أن نقبل مع تشومسكي فكرة سليقية ما أسماه " basic subject - predicate Form " .

فوجود صيغ التعجب ، وما يسمى « الكلمة - الجملة » وشيوعها في لغة الأطفال ، وإعادة ظهورها في الحالات الانفعالية ، يبدو أنه يشير إلى عكس فكرة تشومسكي ولو كان صحيحا أن الشكل القانوني ، مسند إليه اسمي + مسند فعلي ، يتضمن تحييد المحمول وفي نفس اللحظة تحييده التأثيري ، فيمكن أن نتساءل إذا كان هذا الشكل لم يظهر في عصر متأخر نسبيا من عصور التدرج اللغوي .

ويبدو جيداً أن الطفل يلحظ العالم من خلال مجمل غير تحليلي وأن إدراكه الشمولي يعبر عن نفسه بطريقة طبيعية من خلال « محمولات » ليس

لها « موضوعات » مثل صيغ التعجب و « الكلمة - الجملة » ، والخصائص التعجبية لهذه الكلمات يبدو أنها من جانبها تطلعون على العلاقة الموجودة بين الشمولية والانفعال .

أن ما يهمننا هو تطور اللغة ذاتها ، ويمكن أن نتخيل - وهذا افتراض - أن تاريخ اللغة الفرنسية ، سجل تطوراً في اتجاه تقوية المعدلات القانونية ( القواعد المطردة ) وهناك ثلاثة أشياء تدعم هذا الفرض .

الأول : هو عمومية أداة التعريف ، وقد رأيناها في حالة أسماء الأجناس فأداة التعريف لم تفقد معناها الخاص المتضمن ، وإذا كانت الفرنسية نتيجة لهذا جعلت استخدام أداة التعريف لازماً أمام أسماء الأجناس ( الرجل L' homme للتعبير عن كل رجل tout homme ) ليس هذا من أجل أن تقوى تميز الاسم عن الصفة ، وأن تلحظ الاسم هكذا باعتباره رمزا لطبقة ، مميزة بهذا وجهة النظر الاتساعية الامتدادية ؟

الثاني : هو التأكيد على استقلال الذات : « أنا أغنى » وهذه الظاهرة يمكن أن تفسر على أنها متعة فرنسية في جذب الانتباه نحو الذات <sup>(1)</sup> .

وفي نفس الوقت تؤكد الصيغة على فكرة التحديد ، فيكفي أن نركز على الاسم لكي يظهر التحديد ( إنه أنا ← وليس أنت ) وهو مالايسمح به إدماج الاسم في الفعل ( في شكل الضمير المتصل ) ومشكلة المبالغة لاتؤدي إلى تقوية ملمح كان موجوداً من قبل ، ففي عبارة « أنا أغنى » كان هناك من قبل تحديد مستتر في الفعل دون ذكر الضمير المنفصل .

وأخر هذه الأشياء هو تغيير موضع المسند إليه ، فمع أنه كان يتبع بصفة عامة الفعل في الفرنسية الوسيطة ، فقد احتل المركز الأول في الفرنسية الحديثة ، وهذه طريقة أخرى هنا لإلقاء الضوء عليه ومن خلال هذا

(1) P.Guiraud, La Grammaire, p. 90.

للتركيز على التحديدية التي يتضمنها ومن مجمل هذه الأشياء يمكن أن نستخلص درساً ، فتطور اللغة يتم لصالح الشكل القانوني أى لصالح النثرية ، ومن اللافت للنظر فى هذه النقطة أن تعيد الشكل استقر بصفة نهائية فى العصر الذى سمي « بالكلاسيكي » الذى كان ملمحه الثقافى المهيم - وسنعود إلى ذلك - هو النثرية .

ويشهد على هذا كثير من زوايا ذلك العصر و « فن الشعر » ليوالو هو واحد من الشهود ، ولن يكون من خرق القداسة أن نعيد تعميده وأن نسميه « فن النثر » وهو الاسم الذى كان ينبغى أن يسمى به ، والمثل المشهور : « ما يتصور جيداً ، يقال واضحاً » يربط بدقة الوضوح بالتصور لكن ما لا يقال هو الربط بين الملامح وبين الشاعرية ، وحول هذه النقطة يتعارض يوالو وما لارميه تماماً وفى هذه المناقشة فإن ما لارميه على حق ويبقى من الشهود كذلك ، نسبة انغماس الشعرية فى قصائد العصر ، وخاصة فى القرن الذى سمي « قرن التنوير » وهى استعارة واضحة الدلالة، وما لم نقبل بأن الجنس الشعرى أجذب بطريقة غامضة رجال ذلك القرن ، فلن نستطيع تقديم تفسير آخر لإخفاقهم فى هذا المجال إلا من خلال مجمل المقاييس المضادة للشعرية فى هذه الفترة الثقافية ، إننا يمكن هنا أن نجد اقتباسات كثيرة ، لقد كتب لابي دى بون L' abbe de Pons : « إننى اعتقد أن فن الشعر هو فن عابث ، وأن الناس لو اقتنعوا بتركه فليس فقط، لن يخسروا شيئاً ، ولكنهم سيربحون كثيراً»<sup>(1)</sup> ، وكان شعر العصر ، كما أوضحنا من قبل يبحث عن أكبر قدر من الاقتراب من النثر من خلال التوافق بين الوزن - والتركيب .

وفى نفس الوقت فإن النزعة التصويرية دون استثناء ، تحددت بصور الاستعمال وهو ما يوضح رد الفعل ضد التعبير التصويرى عند

(1) Dissertation sur la poesie epique, p. 32.

---

الرومانتيكين، لقد كانت فقط نمطا من الصورة ، ولم تكن « الصورة » ذاتها ، التي بدونها لاتوجد الشاعرية .

والواقع أنه إذا كانت النظرية التي نقدمها صحيحة ، فإن التطور اللغوي يعثر على سبب وجوده ، لقد كان منطقيا أن يكون المستويان اللغويان المتقابلان قد طرحا في وقت واحد كالتقعيدية كقاعدة متضمنة في النثر وانتهاك التقعيدية أو الخروج على المعدل كقاعدة ومعدل في الشعر ويمكن في الخلاصة أن نفترض وجود صلة حميمة وتناقضية بين الحكمة والقواعد فسواء في الحياة أو في اللغة يوجد نموذج للتوازن وللحيادية كان يود الرومانتيكيون تدميرهما في وقت واحد .

---

الباب الخامس

النص



## النص

القصيدة ليست مجمل تجميع وحدات منعزلة ، إنها « نص » وبهذا الاعتبار تطرح مشكلة ضرورتها الخاصة ، ولقد ألقى التحليل الضوء على آلية التحول الدلالي لكل كلمة ، لكن هذا التحول يعامل الكلمات داخلة في علاقات مع بعضها البعض ، والتساؤل قائم حول طبيعة هذه العلاقات ، فحول المحور التركيبي . حيث يوجد التحليل الآن ، سيكون لدينا نفس الإجابة ، إنه حول التطابق ترتكز الضرورة النصية ، فالنص شأنه شأن الرمز يخضع لقانون التطابق ، ومن خلال هذا المعنى يمكن أن يقال إنه معطل ، وقبل أن نحاول أن نظهر داخل التعليل الملامح الخاصة بالشاعرية النصية ، يجب أن نسائل ذلك التصور لتعرف ما الذى نعييه على وجه الدقة . نحن نعلم أن بيرس Peirce ميز بين ثلاثة أنماط من الإشارات تبعاً للعلاقة بالبدال والمدلول : الرمز ، عندما تكون هذه العلاقة تقليدياً عرفياً ، والعلامة عندما تكون العلاقة مجرد تماس أو تجاور ، والأيقونة عندما تكون علاقة تشابه .

وتحليل كهذا يخلط بين ملمحين غير متجانسين ، المقابلة بين عرفى/طبيعى والمقابلة بين متشابه/غير متشابه، والثانى فقط هو الذى يضع الفرق بين العشوائى والمعلل، وكل العلامات مؤسسة على التماس أو التجاور، ما دام الدال والمدلول لا يمكن أن يكونا علامة إلا إذا قُدِّما معا من خلال التماس الزمانى - المكانى واجتماعهما يمكن أن يعود إلى أصول طبيعية أو عرفية اتفاقية، ولكنها إذا كانت طبيعية فهي لن تكون من أجل هذا معطلة، والتشابه فقط هو الذى يؤسس التعليل ، وليس هناك إلا نمطان من العلامات ، نمط معلل من خلال التشابه ونمط غير معلل ، وبهذا المعنى ، الذى سنعود إليه ، فإن العلاقة بين الدخان والنار أيا كانت طبيعيتها ، تظل صدقوية ، حيث إن

الدخان لايشبه النار ، وغير قادر على أن يعينها إلا من خلال علاقة تجاور خالصة ، وإذا لم يكن هناك تعليل إلا من خلال التشابه ، فإننا يمكن إذن أن نقترح للتعليل التعريف التالي: «يعد معللا كل مجمل لعناصر تكون في وقت واحد متجاورة ومتشابهة» والواقع أننا إذا تأملنا أن التجاور شكل من أشكال المجانسة، لأن كلمتين متجاورتين تحتلان نفس المنطقة من المكان والزمان أو من المكان أو الزمان ، فالمجاورة مجانسة وجودية، على حين أن ما يسمى بالتشابه هو مجانسة أساسية، التعليل يشكل إذن وحدة الجوهر والوجود ومبدأه يمكن أن يصاغ من خلال المثل القديم: «ما يتجمع يتشابه» والعكس وارد «فما يتشابه يتجمع» والسؤال: لماذا تتجمع هذه الأشياء؟ ليست إلا إجابة واحدة لأنها تتشابه، ومشكلة التعليل لم تطرح حتى الآن على الشعرية إلا من خلال محور رأسى فى العلاقة الداخلية بين وجهى الرمز<sup>(١)</sup>، وسوف نتناولها هنا على مستوى المحور الأفقى من خلال العلاقة بين الرموز .

وإذا كان التعليل النصى لم يستطع أن يجد أساسه إلا من خلال التشابه فإن الملمح الملائم للفرق بين شعر / نثر يكمن إذن فى درجة التشابه التى تكون مرتفعة فى الشعر عنها فى النثر ، ومن هنا فإن تحليلنا الخاص يلتقى بنظرية جاكوبسون فى « التعادل » مع اختلافين رئيسيين ، الأول يتعلق بالمكان الرئيسى للتعادل الذى هو بالنسبة لنا المعنى والمعنى فقط ، والثانى ، يتعلق بطبقة التعادل ذاتها ، إنها ليست تصويرية وإنما هى تأثرية ، وإذا كنا نطلق مع جريماس مصطلح « النظائر isotopie »<sup>(٢)</sup> على مجمل التعادلات التى تؤكد الوحدة الدلالية للنص ، فإننا يمكن أن نطلق « النظائر التأثرية » على نموذج التجانس الذى يحكم النص الشعرى ويشكل الشعرية .

\* \* \* \*

(١) حول هذه المشكلة انظر الدراسة الواضحة والدقيقة لجيراريجيت فى مجلة Mimologique .  
(٢) تقترب دلالة المصطلح isotopie فى الفرنسية ، من فكرة النظائر المشعة فى العلوم الطبيعية .

إن مفهوم « النظائر » عرف على أنه « مجمل الطبقات الدلالية التي تجعل القراءة النمطية للحكاية ممكنة »<sup>(1)</sup> ويضاف إلى التعريف هذا التحديد : « إن التركيب الذي يجمع صورتين دلاليتين يمكن أن يعد الحد الأدنى للسياق الذي يسمح بإقامة النظائر<sup>(2)</sup> » ويؤكد هذا التحديد ذلك المثال الذي امتنع فاليري عن كتابته كما يقول برنتون : « خرجت الماركيزة في الساعة الخامسة » ومفترض الملمح الإيجابي (+ الدقة) متضمنا (+ الحيوية) التي يملكها المسند إليه الماركيزة ، وظرف الزمان الساعة الخامسة هو الذي يفترض ملمح الدقة التي يملكها المسند وهو الفعل خرج . والمثال «تناظر» وهو مثال عادي مقبول كما هو من كل قارئ ، فلم يرفضه فاليري إذن ؟ على هذا السؤال يرد فاليري بكلمة «العشوائية» لست أدري من أين أتاني هذا الشعور القوي بالعشوائية<sup>(3)</sup> وهي صفة تعطينا المعيار الجوهرى : «يكاد يكون مستحيلا بالنسبة لى أن أقرأ رواية دون أن أحس ، بدءاً من اللحظة التي يستيقظ فيها حسى النشاط ، أنني استبدل بالجملة التي قدمت ، جملة أخرى كان المؤلف يمكن أن يقدمها دون أن يفقد التأثير شيئاً» (ص ١٤٦٨) والواقع أننا يمكن أن نحافظ على «النظائر» من خلال تبديل كل كلمة بمتناظراتها، فيمكن أن نستبدل بالماركيزة الحارس ويخرج، دخل أو بقي، وبالساعة الخامسة السادسة أو منتصف النهار والنظائر تبحث عن الممكن وليس عن الحتمى، وما دامت المتقابلات يفترض انتماؤها إلى نفس الطبقات فإن التشابه في هذه الحالة يحكم فقط الملامح المفترضة لا الملامح المقترحة، لكن ضرورة الملامح لاتستقر إلا إذا كانت متشابهة وإذا تأملنا جيداً معنى

(1) Greimas "pour une théorie de l'interpretation du recit mythique" Communication, p. 30.

(2) Semantique structurale, p. 53.

(3) Fragments des memoires d'un poeme, p. 1662.

كلمة «الماركيزية» فلن نجد على الإطلاق شيئاً يتشابه مع الفعل «خرج» فيبين «الماركيزية» والخروج لا يوجد أى ملمح مشترك واجتماعهما يبقى مجرد «تجاور»، و«التجاور» أيضاً يبدو أكثر وضوحاً فيما يتعلق بالمفهوم الزمنى. كم من حدث مختلف يمكن للماركيزية أن تقوم به فى هذه الساعة ؟ وبون شك فإنه فى تسلسل قصّ الحكاية ، يبدو الخروج فى الخامسة معللاً لو كان لدى الماركيزية موعد فى السادسة ، لكن «التجاور» يظل وارداً، لماذا كان هذا الموعد فى السادسة ؟ ليس هناك فى المفهوم الزمنى (للحكاية هنا) ما يتفق بطريقة أو بأخرى مع طبيعة الحدث ، لا يوجد أدنى قدر من التشابه ومن ثم لا يوجد أدنى قدر من الحتمية، ومن هنا يأتى الشعور بانعدام القيمة والضيق لدى المتلقى أمام جملة غير مبررة مع ذاتها ، وربما كان السبب كما يقول روب جرييه «إنه يجد نفسه أمام استحالة القص» إلا إذا ردد فى شكل ساخر كما فعل بطل «كريستيان دى روسيفور» فى نهاية العمل عندما قال: «خرجت الماركيزية فى الساعة الخامسة، خرجت الماركيزية فى الساعة الخامسة»<sup>(1)</sup> .

إن الحكاية التاريخية تجد تعليلها من خلال تأكيد الواقع لما تقترحه وهو تعليل خارجي يحتفظ به للخطاب الحقيقى ، ويستغنى عنه الأدب من خلال بنيته التأثيرية ، فالبنية التأثيرية للخطاب ترفض معيار ، التقابل (حقيقى/ زائف) إن الحكاية التاريخية فى الواقع تبني حقيقتها على أساس تأكيد الوقائع الفردية التى استبدلتها الرواية « الواقعية » بفكرة « الاحتمالية » أو بفكرة التأكيد لا للوقائع ذاتها ولكن للقانون الذى يضمها ، لكن الاحتمالية ليست هى الحتمية ، ومن وجهة النظر هذه لاتجنى الرواية شيئاً إذ أرادت

(1) Le Repos du guerrier, p. 235.

أن تكون حتما ، لأن الاحتمالية الروائية هي شبيهة زائفة .

والدليل يكمن داخل هذه الحقائق العامة التي يضحها الخطاب داخل الحكاية ، ففي الرواية الكلاسيكية ، تطل كل تصرفات الشخصيات من خلال اللجوء إلى القياس المضمّر ، على حين تبدو المقدمات حقيقية بشكل واضح ، دون أن تخشى التناقض مع ذلك ، لكننا ينبغي أن نذهب بعيداً وأن نبحث عن نزعة اللاتعليلية فيما وراء اللغة ، في الحقيقة ذاتها التي تجعل هدفها أن تقص أو أن تصف ، ولقد لاحظ فاليري : « أن الحياة التي نراها ، وحياتنا ذاتها ، نسجت من تفاصيل كان « ينبغي أن تكون » لكي تملأ مربعا ما في رقعة شطرنج الإدراك ، لكنها « يمكن أن تكون » في هذا المربع أو ذاك » ويضيف فاليري : « إن الحقيقة الملاحظة ليست لها على الإطلاق حتمية واضحة للعيان » وهي عبارة تلتقى مع التحليل الشهير لهوم Hum الذي تطالعنا فيه من جديد كلمة « الصدفوية أو العشوائية » : « وفي كلمة واحدة ، فإن كل تأثير هو غير مختلط بسببه [ في الربط بين الدال والمدلول ] ، والاختراع الأول أو التصور الذي ربط بينهما ربطا مبدئيا مسبقا ، لا بد أن يكون بالضرورة عشوائيا ، وحتى عندما يكون الربط الإيحائي قد تم مع السبب ، فإنه ينبغي أيضا أن يكون ربطا عشوائيا ، لأنه يوجد كثير من التأثيرات الأخرى كان يمكن أن تلتحم معها التحاما كاملا وطبيعيا » (1) .

في هذا الاقتباس الصغير، نجد الإشارة إلى العشوائية والتركيز عليها أكثر من مرة ونجد معيار «الاستبدال» ونجد تفسير ذلك فالسبب والنتيجة متمايزان، ولأنهما متمايزان فإن علاقتهما لا يمكن إلا أن تكون علاقة «التجاور»، والخلاصة أن العلاقة بين السبب والنتيجة (الكلمة وتأثيرها)، علاقة بدون أساس، وهي ترتكز فقط على تكرار اجتماعهما الزماني -

(1) Enquête sur l'entendement humain, p. 56.

المكانى ، لأنهما تجتمعان ولا تتشابهان ، فأى شىء يمكن أن ينتج أى شىء ( any Thing may produce any thing ) ، لكن اللغة التصويرية تفلت من هذه المشكلة لأنه بالنسبة لها ينتج عن المتشابه متشابه ، وقوانينها من ثم معللة ، وهى تكون مخطئة فقط إذا كانت زائفة .

إن هذا التحليل للغة الحكائية يمكن أن يطبق دون تغيير على الخطاب الوصفى ، إن السوفسطائيين يرفضون جملة مثل « سقراط هو إنسان » لأنه ينبغى إذن ، إما أن يكون كل الناس سقراط ، أو أن لا يكون سقراط سقراط ، وهو منطق قائم على فكرة التطابق بين « الزوج » المشكل للمسند والمسند إليه ، فإذا كانت هو تعنى فقط « يمتلك مجال كذا » فإن التناقض يذهب لكن العشوائية تبقى فإن تؤكد أن « شمع العسل أصفر » فإن ذلك يعنى أن هذا اللون « يجاور مجالات أخرى للشمع ، وهو تجاور غير معلل ، لأن أى تشابه لايربط بينهما وعلاقة التجاور » تلك تبرهن على إمكانية أن يغير الشمع من لونه دون أن يتغير كونه شمعا ، أو أن يصير شمعا دون أن يكون أصفر ، فكل ذلك غير معلل فالعشوائية إذن هى القاعدة الوحيدة التى تخضع لها « الطبيعية » إنها وليدة المصادفة ، وحتميتها الزائفة لاترتكز إلا على العادة ذاتها ، ومن أجل هذا فإن الخطاب العادى ، الذى يتحدد فى وظيفته العادية ، بإعادة إنتاج السمات ، قائم هو فى ذاته على اللاتعليلية .

وفى مواجهة هذه اللاتعليلية ، كان للثقافة الغربية موقف مزوج ، موقف الفن أو على الأقل بعض الاتجاهات الفنية المرتبطة بالحدثة ويتمثل فى إبداع « الموضوع المطلق » الذى تحكمه فقط قوانين حتمية الشكلية ، هذا كان طموح الرسم الحديث ، وفى موازاة هذا كان الأدب الذى عزل اللغة عن وظيفتها التعبيرية ، وأعاد إيجاد علل لها سواء من خلال إلغاء المدلولات (كما فعل الحرفيون ( Lettrisme ) أو من خلال اتساع التوليدات انطلاقا من الدوال وقد استجاب الشكليون فى الفن لهذا الاتجاه بغزارة من خلال إبداع

أشكال معللة أو مبررة لمضامين هي في ذاتها غير مبررة .

والنمط الثاني من الموقف ظهر منذ فجر الفلسفة الغربية ، لقد ظل العلم وفيا للفكرة التلاؤمية mimetique لكنه كان يبحث عن التوحد فيما وراء التنوع الظاهري، إنه الكيف من خلال جوهره ذاته يصب على الكائن لغته المتعددة الوجوه، فأن تصف الأشياء بأنها حمراء، أو زرقاء، ساخنة أو باردة ، سريعة أو بطيئة . إلخ . فأنت تكرسها لصفات غيرية، وليس هنالك على الإطلاق داخل الكيف ما يتعلق بالمشابه، والكيفية من خلال جوهرها هي «الغير» .

إن المادية القديمة اتخذت منذ البدء موقفا ضد « الكيفية » فهي ترى أن « النعومة والخشونة ، الحرارة والبرودة ، اللون ، ليست إلا آراء ولا يوجد شيء حقيقي سوى الذرة والفراغ » كما يقول ديمقراطيس ، سببان إذن تظهرهما التجربة المادية ، الكيفية التي مردها الذاتية ، واللاكيفية ، الذرة والفراغ ، اللذان يمثلان الجوهر الوحيد الذي يشير إلى الواقع ، والفروق الشكلية التي ظلت بين الذرات ، تختفى مع الاتجاه الديكارتي الذي يقوم على افتراض العلاقات الكمية الخالصة ، وهذا الاتجاه إلى « اللا - كيفية » نجده واضحا في الكتابات العلمية الوليدة في القرن السابع عشر كتب جاليلي : « من يقول إن الأشياء الحقيقية كبيرة أو صغيرة ، ففي هذه القضية لا يوجد صواب ولا خطأ ، كما أنه لا يوجد صواب ولا خطأ في الحكم على الأشياء بأنها قريبة أو بعيدة ، وأن أكبر الأشياء يمكن أن يدعى صغيرا ، وأصغرها يمكن أن يدعى كبيرا » وآراء جاليلي يبدو أنها استلهمت من قبل أصحاب الفلسفة الوضعية ، فلقد تخلوا عن « السبب » من أجل « القانون » .

ونحن نعلم إلى أي مدى تعارض في أصول المعرفة الاستمولوجية ، قادت العلم تصورات كهذه ، فقد كتب ميرسون : «التفسير هو بيان التطابق» ومنطق التطابق هو الذي حكم إذن خطوات العلم ، فالمتشابه ينتج المتشابه

مع فارق يكمن في أن التشابه في العلم لم يعد كيفياً وإنما أصبح كمياً فتعبير مثل معادلة اينشتين  $E = MC^2$  (الطاقة = الكتلة  $C^2$ ) ليس ممكناً إلا إذا كانت المصطلحات تتلاقى ، فالطاقة والكتلة يفرغان من مكوناتهما الكيفية التي تشكل معانها اللغوي ، والتطابق بين الكتلة والطاقة يتضمن التخلي عن التعارض (الديناميكي / الاستاتيكي) الذي يشكل الفارق ، والخروج على القياس تقلص هنا لا من خلال تغيير المعنى ، ولكن من خلال تفريغ دلالي كامل ، ومبدأ المحافظة على المادة أو الطاقة الذي لجأ إليه ميرسون في رفضه للوضعية يتفق مع مبدأ كوني يختزل الحقيقة إلى وحدات مفرغة ، وفي الوقت الذي يستبعد فيه «الكيف» الزمنية من خلال مفهومه ، لم يعد العلم يضع في الاعتبار الصيرورة .

تظهر مع العلم إذن درجة «النقيض» المطلق ، عبوراً من درجة النقيض النسبي الخاص في اللغة التجريبية ، فانطلاقاً من المعادلة :

$$u = p + p^e$$

حيث نجد عالم الخطاب يقبل نقيضين يُحيد كل منهما الآخر بالتبادل لكنهما يظلان ينتميان إلى الكيف المتميز ، نعبر إلى عالم تلغى فيه البنية التناقضية تبعاً للمعادلة

$$u \neq p + p^e$$

وإجراءات التحديد إذن غير ضرورية ما دام الواقع محايداً في ذاته ومفرغاً من الناحية الكيفية ، ومتعادلاً من الناحية التأثيرية .

\* \* \* \*

توجد إجابة أخرى ممكنة أمام تحدي «الغيرية»  $L'$  وهي الشعر ، فهو كالعالم يدخل في دائرة التواؤم ، لكنه على خلاف العلم ، يبحث عن المشابهة لا فيما وراء الواقع ولكن داخل الواقع ، وعلو الأقل داخل هذا

الخليط من المعطيات اللاتفكيرية والتفكيرية التي يقدمها لنا الإدراك والتي نسميها « الحقيقة » ، والعودة إلى الظاهرة ، كما قلنا هو الخطوات المشكلة للوصف الشعري ، فداخل المعنى التائيري الذي يحمل الظهور الوهلي للأشياء يوجد مبدأ تعليلها .

وداخل العلامات المتجمعة في إطار التجاور النصي، هناك ثلاثة أنماط من التشابه، تشابه الدال، تشابه المدلول، وتشابه العلامة وسوف نحللها بالتتابع .

### ١ - تشابه الدال

يمكن أن يؤثر التكرار على مجمل الملامح الصوتية الملائمة أو غير الملائمة ، ويمكن الحديث عن التجانس الصوتي في الحالة الأولى ، حيث لعبة التشابه بين الفونيمات النثرية ، وفي الثانية حيث التشابه بين المقاطع ، من خلال العدد أو توزيع النبر ، ويمكن أيضاً أن نسجل لحساب الدوال هذا التعادل التركيبي الصرفي أو الموقعي الذي أسند إليه جاكوبسون دوراً مهيماً في الخطاب العادي يعد وجود قدر من الإسهاب في التشابه الصوتي أمراً لا مفر منه لكن هناك قاعدة غير مكتوبة تحظر أن يكون التشابه أقوى مما ينبغي ، لدرجة أنه عندما يتعلق الأمر بمدلول واحد تحظر القاعدة وجود مترادف ( شديد التشابه معه ) وفي الشعر على العكس من ذلك ، يصير التشابه الصوتي هو القاعدة ، إنها الملمح التعريفي الوحيد للنظم ، وفي الشعر العادي يبقى هذا التطابق الصوتي الكامل ، القطب الذي يجذب الشعر نحوه بعمق ، كيف نفسر هذا الاتجاه الذي انحرفت عنه القصيدة المعاصرة لكنه ظل لأزمان طويلة معدل القصيدة في كل اللغات ؟

لقد حللنا من قبل ، دوره في نفي النفي أو « نقض النقيض » ، لكننا كما قلنا من قبل إن الشعر يلعب دوره الرئيسي على المحور التركيبي

باعتباره صورة تجسيدية للمحتوى .  
وظيفته الأساسية في الواقع هي هناك ، داخل علاقته التخطيطية مع  
الشكل تبعاً للمعادلة

$$(S a_1 = S a_2) \rightarrow (S \acute{e}_1 = S \acute{e}_2)$$

وهو ما سماه دي سوسير « التعليل النسبي » ومع الشعر يمتد هذا  
النمط من التعليل على مجمل النص ، فالدال يعمل كأنه « المناظر »  
للمدلول ، و « النظم » في دورته الصوتية يرسلنا إلى المعادل الدلالي ، وفي  
لغة الشعر كل شيء له معنى ، فالتطابق الصوتي « يعني » لكن ليس بنفس  
الطريقة ، إنه هو نفسه يرسلنا إلى المعنى الذي يشير إلى الخضوع لمبدأ  
التطابق ، ومن أجل هذا فإنه عند فقدان التطابق الدلالي ، نرى شعراً  
مستجيباً تماماً لقوانينه ولكنه يظل شعرياً فاقد الفعالية لكن عندما يوجد  
التطابق على المستويين ، ينتج هذا الشعور بالنجاح الشعري الكامل الذي ما  
تزال قصيدة اليوم - غير الموزونة - تحن إليه .

كان إدمار بو يقول : « إن جذور الشعر تكمن في المتعة التي يجدها  
الإنسان في المساواة »<sup>(1)</sup> وينبغي أن نصدق الشاعر عندما يتكلم عن الشعر  
، لكن يبقى أن نتساءل إذا كانت المساواة التي يتحدث عنها هي مصدر  
تلقائي للمتعة ، أم أن تأثيرها الجمالي تابع لهذه المساواة العميقة للمستوى  
الدلالي والمتمثلة في الدال نفسه ، ووجهة النظر الأخيرة تلك هي التي نتيناها  
هنا ، ويمكن حتى أن نذهب أبعد من ذلك ، ونطمح أن تشكل القافية ذاتها  
تعادلاً دلالياً خاصاً ، وهكذا فإنه في كلمات القافية في سوناتا الأوز  
لالمارمييه « سكرى ، نشوى ، نجوى »<sup>(\*)</sup> . يوجد تناظر تأثيري ، يجد  
التحليل فيه ، كما سنرى ، مفتاح النصية الشعرية ، كأن « النشوة الوحيدة

(1) Ouvrage cite, p. 95.

(\*) غيرنا مثال القافية إلى ما يحقق هدف القضية المثارة للدراسة هنا . المترجم .

تكمّن في المناجاة السكرى « وهي حقيقة شعرية كانت مثارة من قبل في مثل قصيدة « السفينة السكرى » .

\* \* \* \*

## ٢ - تشابه المدلول

في مقابل التجانس في الدالّ ، يوجد الترادف في المدلول ونحن هنا في نقطة التقاطع في التحليل ، فالنص الشعري هو لغة ترادفية تأثيرية ، فجملة يكرر فيها المحمول معنى الموضوع هي جملة محددة وتشكل لونا من التعبير الذي تدور لغته حول ذاتها ، وهي من الناحية اللغوية حشو ، فجملة مثل :

العزاب غير متزوجين

جملة محظورة ، لأنها لاتقدم أى معلومة ومن نفس القبيل ، الحقائق التي هي أكثر بدهة من أن تقال مثل: «إنه يتذكر اسمه» أو «إن له خمس أصابع في اليد اليمنى» ، أو تلك الجمل التي يكون جزء منها كافيا للمعنى مثل: «صداع الرأس» (\*) والتي اصطلح على تسميتها تقليديا باسم «الحشو»<sup>(1)</sup>

أما الشعر فهو على العكس ويمكن في نهاية المطاف أن نعرفه بأنه لغة « حشوية » وهو ما سيحاول التحليل الآن أن يظهره منطلقاً من البسيط إلى المركب ، من الجملة إلى النص الكامل ، لكن ينبغي أن نأخذ تحولاتنا المسبقة .

وينبغي أولاً أن نعيد ما قلناه من أنه في غياب نظام للمراجعة ، فإن

(1) J. Searle, Ouvrage Cité, p. 193.

(\*) المثال الفرنسي هو : Sortir dehors خرج خارجا ، وقد تغير إلى ما يلائم الحشو الذي يثيره المؤلف .

التحليل لا يمكن أن يفلت من بعض العشوائية ، ولأن نظرية التفاضل التي تبناها أوسجود ليست كافية لإثبات التعادل ، فينبغي أن يكون من نوايا التحليل إعادة النظر فيها وهو ما لا يخلو من المخاطر وخاصة عندما يطمح ، كما هو الشأن هنا ، إلى معالجة النص على أنه نمط موضوعي مستقل ، دون أي مرجعية سياقية ، إن علم الشعر ينبغي أن يواجه التحدي الذي تطرحه عليه القراءة ، فإن نصا ما يمكن التمتع به شعريا دون أن يعرف القارئ شيئاً على الإطلاق لا عن المؤلف ولا حتى عن نصوصه الأخرى ، التي تشكل عناصر لنفس الإنتاج . لا بد أن تكون الشعرية إذن ماثلة في النص المدرس الواحد ، حتى لو اختزل هذا النص إلى قطعة منه تكون محببة إلى القارئ نفسه ، ونتيجة لذلك فإن كل ما يفرضه التحليل لقراءة قصيدة ، هو معرفة المستوى اللغوي الذي كتبت به القصيدة ، على أن تكون هنالك قناعة فقط بأن معنى الكلمة في اللغة ليس هو تعريفها وإنما هو مجمل الخصائص أو المجالات التي يربطها القارئ المثقف بالشيء الذي تشير إليه الكلمة ، وداخل هذا السياق يمكن أن تسجل قراءة النص ، وفكرة السياق تعد اليوم ملمحا تعريفيا للأدبية ويجب أن نضع في الاعتبار ما تتضمنه : فالنص لا يرسل إلا إلى ذاته ويتحقق بصفته تلك مستقلا عن كل سياق . ينبغي كذلك أن نؤكد أن معنى النص غير قابل للتضاد ، وأن تحليلنا لا يطمح إطلاقا إلى الاستيعاب الكامل ، والهدف المنشود ليس هو إنتاج معادل لغوي شارح لكلية المعنى ، إنه فقط تحقيق فرض حول النص تبعا له يجد النص وحدته داخل تكرار الوحدات الدلالية على نمط معين . وهذه الوحدات ينبغي بالتأكيد تسميتها ، وهنا تكمن صعوبة جديدة أمام التحليل ، لأن الكلمات اللغوية التي تشرح اللغة مستعارة من اللغة كموضوع وليس من الضروري أن تكون لديها المصطلحات المطلوبة لهدفها .

لكن التحليل لا يستطيع أن يقول ، كما كان يود أن يفعل ، إن « أزرقي »

تعنى « الزرقة » و« أنثى » تعنى « الأنوثة » ، وينبغى أن نجد بطريقة ما ، كلمات تسمى المشاعر المتراسلة ، وأن نتذكر أن الأهمية هنا لا تكمن فى معادلة هذه الكلمات ، ولكن فى حقيقة درجة ترددها التى من خلالها تتشكل النظائر التأثيرية ، هذا التناظر أو التعادل التأثيرى للكلمات المجتمعة يمكن أن تعطيه الاسم الذى أعطاه له بودلير: « التراسل » لكن السوناتا المشهورة التى حملت هذا الاسم ، تستغل نمطاً واحداً من التراسل هو ما عرف فى علم النفس باسم « التداعى التلقائى » بين الأحاسيس المختلفة ، ويميز التشابه الذى هو فى وقت واحد طبيعى ومباشر « للكيفيات المحسوسة » :

هناك عطور طازجة مثل أجساد الأطفال

ناعمة كالغابات العالية ، خضراء كالمرج

وتحت هذا الشكل يوجد قليل من النماذج الشعرية للتداعى التلقائى الخالص ، ربما فيما عدا المحور الرأسى للعلاقة بين الصوت والمعنى ، لكن على مستوى المدلول الذى يتحرك فيه التحليل الآن فإن علاقة كتلك تعد استثناء .

إن المطابقة بين « الأصوات - الألوان » التى يؤكدتها رامبو فى قصيدته « حروف » ربما كانت متأثرة بتجميعات شخصية ، وينبغى أن نتذكر هنا ما قلناه فى خلاصة تحليل المعنى الشعرى وأنه مبنى على قيم هى غريزية طبيعية - مباشرة أو غير مباشرة - ثقافية وشخصية ، وأن التجمعات الطبيعية المباشرة وحدها هى التى تشكل التداعى التلقائى بالمعنى الخالص للكلمة ، وإذن فلنأخذ مدخل اللعبة ، مثالنا المعروف : « صلوات زرقاء » الذى لم يعد تداعياً تلقائياً ، يوجد بالطبع للوهلة الأولى تعادل بين الكيفيات الحسية الخالصة ، الصوت من ناحية واللون من ناحية ثانية ، لكن الصوت الذى هو صوت الصلوات ومع هذا المصطلح يثير فى أعماق المعنى

شبكة كاملة من الإيحاءات الثقافية ، فالصلوات ليست فقط صوت الأجراس ، إنها كذلك ابتهالات مريضية ، ومع مريم العذراء ، تثار مجموعة من القيم التائيرية مرتبطة بسياق الثقافة المسيحية التي تحرك المجالين المهيمنين (١) الريانية، (٢) العذرية وإطلاق تسمية على مجمل هذه المشاعر من خلال مصطلح واحد ، يكون مشكلة والأقل إشكالا ، أن تتردد هذه القيم من خلال تردد المحمول : « زرقاء » وهناك شيء مؤكد ، فالربوبية مرتبطة في ثقافتنا - كما في ثقافات أخرى كثيرة - بكلمة « السماء » التي ترتبط بدورها بكلمة « زرقاء » ومن خلال لعبة الارتباط هذه ، تبدو الزرقاة وكأنها لون للربوبية، وهي لون الملائكة كذلك التي تشكل كلمتها (في الفرنسية) مقطعا من كلمة الصلوات ( ange - angélu ) ، ولقد قال هيجو :

كان الظل عرسا مهيبا مجلجا

والملائكة هناك يطيرون دون شك في شفافية

لأننا نرى ، يعبر ، في لحظة خاطفة من الليل

شيء أزرق ، يبدو أنه جناح

لكن هناك قيمة غريزية طبيعية ترتبط ارتباطاً مباشراً باللون ، فالزرقاة هي الراحة والهدوء ، وهي مطابقة تقوى الصلة الطبيعية غير المباشرة بين هذا اللون وسكون البحر أو السماء ، ونجد هذا عند فرلين :

والسما فسوق السقفوف

شديدة الزرقاة ، شديدة الهدوء

والصلوات بدورها تؤكد هذه القيمة فهي لحظة الهدوء الداخلي ، من حيث أنها ليست لحظة طلب وإنما لحظة استقبال ورضا ، إنها من هذه الزاوية ذات مغزى في أن نفس مناخ السكون والاستقبال يرتبط بلوحة مالرميه : الصلوات .

ومن بين الخاصتين المرتبطتين بالصلوات المريمية ، الربوبية والعذرية ، تبدو الأولى أكثر رجحانا ، لأن مستوى القارئ هو الذى يرجح ، وينبغى أن نضع فى الحسبان أن القارئ المتوسط يمكن أن يعرف أن الأمر متعلق بالصلاة غير عارف أنها موجهة إلى مريم ، ومع ذلك فإن الملح الثانى يجد علاقته المتبادلة مع صفاء الزرقة لأن السماء تكون صافية عندما تكون زرقاء . ويضاف أخيراً إلى المدلول المكونات الشخصية ، فالتحليلات التى دارت حول مالارميه لاحظت أنه : « كان يوجد لديه حلم يقظة بالزرقة ، يواكبه قيم ترتد إلى الطواعية الهوائية ، وهن البكارة »<sup>(1)</sup> ، لكن قيما كهذه إذا كان يمكن أن تسجل فى المسافات التأثيرية المستخلصة ، فستظل غير متجسدة بالنسبة للقارئ إلا على مستوى الإنتاج كله ، ويبقى ممكنا أمام القارئ أن يلتقط بحدسه التراسلات خارج دائرة السياق ، وهذا هو الذى يجعل من جملة واحدة نصا شعريا تاما .

وإذا كان هذا التحليل التأثيرى للون الأزرق صحيحا ، فإنه سيصبح فى الإمكان أن نسحب التحليل على هذا البيت لألوارد ، الذى يبدو مثيراً :

الأرض زرقاء مثل برتقالة

وهو يؤكد « حقيقته » فى بيت تال :

إن الكلمات لاتقودنا أبدا إلى الأخطاء

بأى مقياس نستطيع أن ننسب إلى هذا البيت أنه ليس خطأ ولا كذبا ؟

إن البيت يقدم صفتين « غير ملائمتين » : الأرض زرقاء ، البرتقال أزرق ، ولنتجاوز الآن عن الأرض ، لكن البرتقال ؟ إنها الفاكهة التى أعطت اسمها للون ( هو البرتقالى ) وهذا المنبع تأكد من خلال الدور المقارن الذى

(1) J.P. Richard L'Univers imaginaire de Malarmé, p. 45.

اسند إلى الفاكهة ، وهي هنا تبدو نموذجاً مثالياً للون ليس هو لونها ، فكيف نخفف هذه الدرجة العالية من الخروج ؟ هل يمكن أن نرى فيه مجرد معنى بسيط للعب بالكلمات ، أو وصفاً أميناً لسيرالية تتسلى بتغيير ألوان الواقع ، أو رؤية حلمية يكتمل فيها جوهر اللون بمكاملات تأخذ قيماً رمزية ؟ وهناك تفسير آخر محتمل . فالملامح المدركة المهيمنة للبرتقال هي :

التكئة والشكل واللون ، والشكل المستدير أعيد استثماره من خلال إشارة يدهية للناقوس ، ففي لغة التعليم عبارة : « الأرض مستديرة كالبرتقالة » وعلى حين أن اللون تقوى من خلال المسند « زرقاء » يبقى العثور على « تراسل » بين الملمحين ، والاستدارة شكل يرتبط بمشاعر الاسترخاء والراحة ، وهي قيمة نجدها في أبيات رلك Rilke :

هذا الصوت المستدير للعصفور

يستريح داخل اللحظة التي يلدها

واسعا كأنه سماء فوق الغابة الذابلة

وكل الأشياء تأتي طواعية كي تنتظم داخل هذا الصوت

كل المشاهد هناك تأتي لكي تريح نفسها

لقد علق باشلار على هذه الأبيات في نص سماه : « ظاهرة الاستدارة » وكتب: « عندما نحلم مع الكلمات، أي هدوء نجده مع كلمة « يدور »(\*) كما لو أنها تلف الفم والشفقتين ، وحركة الزفير» وأضاف : « إنه داخل المشهد المستدير ، يبدو كل شيء مستريحاً ، والذات المستديرة تصدر عنها

(\*) جرى التحليل في الأصل للاسم Rond « الاستدارة » وخصائصه الصوتية التي أشار إليها التحليل تتفق مع خصائص فعله في العربية « يدور » « المترجم » .

استدارتها ويصدر عنها هبوء هذه الاستدارة»<sup>(1)</sup> . إن الترابط يجد أخيراً عند «كاندنسكى» مفهوماً أكثر تأكيداً . فعنده أن الأشكال والألوان مرتبطة داخل لون من الوحدة «الروحية» وكاندنسكى يربط الشكل المثلث باللون الأصفر، والمربع بالأحمر، والدائري بالأزرق . فإذا كان على حق فمن الضروري من الناحية التأثيرية أن يكون البرتقال أزرق، والتعبير «برتقالة زرقاء» يجد تعليقه داخل حتمية أخرى لا تلتزم بالطبيعة ، لكنه يمكن أن تحدث أخطاء ، فالحتمية من خلال هذا المنظور ليست حقيقية من الناحية التجريبية ، ولكنها تعد كذلك باسم قانون تأثيرى ، تلتزم به فى مجمله، يقول مرلو بونتي « إن سيرازان Cezanne كان يقول إن اللوحة تحتوى فى ذاتها حتى على رائحة المشهد الطبيعى ، إنه يريد أن يقول تمازج اللون مع الشيء ، يعنى فى ذاته كل الإجابات التى يقدمها على تساؤلات الحواس الأخرى ، فهذا الشيء لا يملك هذا اللون إلا إذا كان يملك أيضاً هذا الشكل ، وهذه المجالات الذوقية ، وهذه النغمية وتلك الرائحة ، وهذا التشبع المطلق الذى يطرح أمامه وجودى الفردى ... مثلاً ، الهشاشة ، الشفافية ، الصرامة ... ورنين الصوت الكريستالى للكأس هو التعبير الوحيد عن شريحة من طرائق الوجود»<sup>(2)</sup> .

وإذا كان هذا صحيحاً ، فينبغى أن يقال إن البرتقالة فقدت وجودها الشعري على حين أن الكأس احتفظت به ، وفى الحالة الأولى ، فإن من شأن الشاعر أن يصحح الطبيعة وأن يصفها على النحو الذى كان ينبغى أن تكون عليه لكي تتفق مع جوهرها الخالص ، فالبرتقالة زرقاء لأن الزرقة، من الناحية التأثيرية ، يؤكد لها شكلها ونكهتها ، ومن هنا فإن الشعر اقتحم حقيقته ، لقد قال إن الأرض ناعمة هادئة ولها نكهة مثل الفاكهة التى تحملها

(1) Poetique de l'espace, p. 213.

(2) Phenomenologie de la perception, p. 368.

، من خلال هذا القانون السحري - الشعري الذي يرى أن الشبيه ينتج الشبيه ، إن الحقيقة لاتجهل التجاور الذي يشهد عليه تنوعه ، والشعر لايعرف إلا الحتمى ، ومن أجل هذا كان الصورة اللفظية للخلود .

أن مثالنا الثانى ، هو « شعرات من ذهب » الذى ينتمى بنوره إلى « تراسل » « طبيعى - ثقافى » ولنسجل أولا أن هذا التعبير لايطبق شعريا إلا على المرأة التى يعد « الشَّعر » مجازا رمزيا لها ، فالمرأة هى التى لها لون الذهب لأنه فى الخيال الغربى ، كل امرأة شقراء ، مثل أوزولد الشقراء وعذارى يوتسلى أو المرأة الشهيرة عند موسيه :

سوف نغتنى فى الحلقة

إذا أردتم

إنى أحبها وهى شقراء

مثل القمح

وهى أيضا المرأة التى يتذكرها نرقال :

فناة فى الشرفة العالية

شقراء ذات عينين سوداوين

فى ملابس ذات نمط تاريخى

كأنتى ، ربما فى وجود آخر

كنت قد رأيتها وأنا أتذكر ذلك

ويضيف الذهب إلى اللون البريق والجمال والديمومة ، وهى ملامح ليست للمرأة إلا فى خيال الرجل ، لكنه حلم لايسطيع أن ينفصل عن التوهم الذى يكشف النقاب عنه ، إن الصورة الافلاطونية للمرأة هى أكثر

حقيقية من المرأة نفسها ، وربما تكون هذه لحظة يتم الحديث فيها عن ما فوق الواقع « السريالي » ولكن دون حكم مسبق على قيمته الكونية ، بل فقط كفرضية للمتعة الإنسانية ومن خلال تحديد أن هذه السيرالية « الآخر » المقابل « للواقعية » لكن فقط هذا الواقع نفسه صُعد حتى جوهره التأثيرى الخالص .

وهناك كثير من الحالات لايحتاج الكلام فيها إطلاقاً إلى إعادة صياغة الواقع ولكن فقط إلى رصده كما هو ، وكان كوكتو ، يقول عن أديت بياف " Edith Piaf " :

صوتها من قطيفة سوداء

أن المرء لايمكن أن يندهش للتراسل الدقيق بين المحمول والموضوع ولدينا هنا اختبار صغير ليست له إلا قيمة إشارية فلقد طرح تساؤل حول عشر مغنيات شهيرات ، من ينطبق عليها هذا الوصف من بينهن ، وكانت إجابة الأغلبية تنطبق عليها ، وجاءت كالاس Callas فى المرحلة التالية ، وهنا أيضاً لايمكن أن نصف الإجابة بالصحة والخطأ .

إن التحليل يمكن الآن أن يشارف مستوى أكثر تعقيداً عندما نتعرض للبيتين الأخيرين من المقطع الأخير لقصيدة « السفينة السكرى » :

كأثنى نزلت فى أنهار راكدة  
أحسست أننى لم أعد يرشدنى الملاح  
والجلود الحمر الصارخة تتخذنا أهدافا  
وهم عراة مسمرون فى أوتاد الغضب

إن المصطلح الذى نختاره لكى يشير إلى « التناظر التأثيرى » الذى يجليه هذان البيتان ، هو مصطلح « العنف » ، إنه مثار من خلال مرجعية الحكاية المروية : موت الطاقم على يد الهنود ، وإذن فبين المرجع والمدلولات

يتشكل « تراسل » هو في ذاته متجانس على ثلاثة محاور حية مختلفة :

(١) بصرى : يتجسد ضمنا خلال الكلمة الأخيرة « الغضب » وأيضاً خلال مصطلح « الجلود الحمر » وهذا المصطلح هو تركيب تعبيرى يعنى « هنود أمريكا » من خلال مجاز انطلاقاً من اللون - المفترض - لجلودهم . وقد أعيد استغلال « الأحمر » مرة أخرى فى المسند ( صياح ) انطلاقاً من ( الصياح الغاضب ) وأخيراً فإن نفس اللون يوجد مرجعياً متضمناً فى سياق الأحداث ، حيث تتصور الضحايا المضمخين بالدماء من خلال السهام والمسامير . يمكن إذن أن نجد تردداً ثلاثياً للمصطلح « أحمر » الذى هو كما نتذكر « تجسيد للعنف » .

(٢) سمعى: الجلود الحمر، تسير فى الواقع إلى شعب الصمت، لكنه قيل هنا « الصارخة » وهو ما يؤكد تخيلنا النمطى عن الهنود وهم يرقصون رقصة السلخ (التي يدورون فيها حول الضحية التي سيسلخون رأسها) وهي صورة نمطية انتقلت إلى رامبو من خلال كتابات فينيمور Fenimore، كويبر Cooper وماين ريد Mayne Reid ، وانتقلت إلى جيلنا من خلال أقلام الرعاة westerns والضجة هي شكل العنف وهذا الصوت الذى يمزق ويترن يتزايد من خلال صفير السهام وضربات الفتوس على المسامير ، ومعنا هنا إذن مرة ثانية تردداً ثلاثياً لنغمة العنف .

(٣) لمسى: إن الملمحين «صلب» و«مدبب» اللذين يرتبطان مجازياً بالعنف، تردداً أيضاً ثلاث مرات، فى السهام والمسامير والأوتاد، وعلى الإجمال، فهناك ثلاثة ترددات لثلاثة نوال مختلفة تعبر تأثيرياً عن العنف .

أن التأويل التقليدى يقول لنا إن هذه القصيدة كتبت فى عصر حرب السبعين التي كان رامبو أحد شهود عنفها الثائرين ، وهذا العنف أعطى إذن التعليل للانطلاق إلى المدى فى ملاحمة حلمية ، والشاعر المجهد من

العنف ، ومن العالم البالى يقطع الحبال ، ويحرر المقاييس والقيم التى يرمز إليها الملاحون ، أنه يرحل إلى عالم جديد ، لكننا بعيداً عن أى رجوع إلى الحياة المعاصرة للقصيد ، نرى القصيدة تحكى مغامرة الأنا المجهدة من الحياة اليومية ، والمتخيرة للإبحار فى « المدى الغريب » لعالم مختلف جذريا ، لتبادلية ليست كونية ، وإنما هى فقط تجربة أخرى ، يلامسها الوعى فى نشوته وسكره ، وهى تجربة تتميز فى ذاتها بدرجة عالية من الكثافة ، كما يسميها الشاعر « النبوءة » إنها الرؤية « الماثرة » للأشياء ، النقطة التناقضية للحواس ، وهنا يكمن الملمح « الحشوى » لهذا النص ، الذى يمكن أن يعتبر « تقصيد الشعر » Le poème de la poesie .

\* \* \* \*

إن التحليل الآن متأهب لمواجهة قصيدة كاملة ، لكى يظهر فيها الوحدة التناظرية ، والحديث عن الترددية كملمح ملائم للنصية الشعرية ليس فكرة جديدة ، لقد ظهرت الترددية من قبل ، كما قلنا فى نظرية جاكوبسون فى « التعادل » واستطاع ألمع تلاميذه أن يبين أن قصيدة مثل قصيدة لويس لابي Louis Labé هى ترديد لايميل لاقتراح : « أنا أحبك » ويبقى تأويل هذا الاقتراح ذاته . هل الوحدات المكررة ذات طابع تصورى أو تأثرى ؟ ونحن نعلم أنه عند هذا الحل الثانى توقفت النظرية ، والقصيدة بأكملها هى أنموذج للترادف التأثرى ، تكرار مقالى لنفس التأثير ، كما سنحاول الآن أن نظهر ذلك .

والنص الذى اخترناه هنا هو الرباعية الأخيرة من رباعيات « السأم » لبودلير :

عندما تضغط السماء الدانية الثقيلة كأنها غطاء قَدِر  
على الروح التي تتن، والتي كانت مرتعا للضيق الطويل  
وعندمـــــــا يغلف الأفق كل دائرة  
يطرح علينا يوما أسود ، أكثر حزنا من الليالي  
عندما تتحول الأرض إلى زنزانة رطبة  
تتخبط الروح فيها كأنها وطواط  
تضرب الحوائط بجناحها الخجول  
ويصطدم رأسها بالسقف المتعفن  
عندما تمد الأمطار ذبولها الهائلة  
تحاكي بها قضباننا لسجن كبير  
ويغد جيش من عناكب المجاعة الخرساء  
يمد خيوطه في أعماق أمخاخنا  
فجأة تقفز الأجراس في غضب  
وتلقى صيحتها المرعبة نحو السماء  
وتنهمر في تآوه وانتحاب عنيد  
تلك الأرواح الشـــــاردة بلا وطن  
وعربات الموتى الطويلة ، بلا طبول أو موسيقى  
تعبـــــــر في بطن داخل روى . الأمل  
مهزوم يبكي ، والقلق مستبد طاغ  
على جمجمتي المنحنية ، يفرس رايته السوداء

أن العلاقة التماثلية تستثمر على ثلاثة مستويات :

- ١ - مستوى صوتي: خمس مقاطع من رباعيات البحر السكندري المطرد المكون من اثني عشر مقطعاً وأربع نبرات، اثنتان ثابتتان واثنتان متحركتان . والخصائص الصوتية تتقوى من خلال شيوع الحركات الأنفية مثل حركة (an) a التي تتكرر ثمانية وعشرين مرة، وتكرار كلمة « عندما » في مفتتح المقاطع الثلاثة الأولى يبرز هنا ذلك الجانب من تكرار اللوازم الذي تجنح القصيدة إليه في غموض علي طول امتدادها .
- ٢ - مستوى تركيبى : تفرغ المقاطع الثلاث الأولى من كل أشكال المكملات الزمانية التي يوحى بها الظرف « عندما » ، وهذا المستوى محورى عند جاكوبسون ، فهنا مكملات على المستوى الدلالي ، تقدم من خلال المعادل الصوتي .

٣ - المستوى الدلالي : هذه القصيدة تنتمى إلى سلسلة « السأم » وهذا المصطلح الذى يشير إلى جوهر تأثيرى انفعالى ، يمكن أن يتشكل باعتباره دالا على التناظر التأثيرى . وكلمة السأم Spleeu كانت تدل على تجربة يصفها القاموس بقوله : « حزن عابر ، دون سبب ظاهر ، موسوم بإخفاق كل الأشياء » ، ويبقى إذن التقاط المظاهر « الحشوية » لهذا الملمح على امتداد النص .

سوف يصير من السهل هنا أن نتناول مستوى الجذور الدلالية التى يمكن أن تصنف إلى ثلاثة مستويات :

- (أ) مباشر : مثل متضايق ، حزين ، قلق ، متضور .  
(ب) من خلال الرموز الطبيعية : يثن ، يبكى ، يصيح ، ينهمر .  
(ج) من خلال دوال استعارية ومجازية : أسود ، عرية الموتى ، جبهة .

إن الضيق ، هو المصطلح الوحيد الذى يكتب هنا بحروف بارزة مع مضاده الأمل أو الرجاء ، وكلمة الضيق Angoisse كانت تعنى فى الأصل اللغوى صفة مكانية لشيء محسوس ، مثل الطلق ، المر الضيق ، ثم انتقلت من خلال الاستعارة إلى الإحساس الذى يصاحب الاتصال بهذا الشيء المكانى ، وأخيراً استقرت على هذه الحالات ذاتها ، وعلى المستوى النفسى يتحدد الضيق بأنه نمط من الخوف يتميز على مستوى الظواهر بعدم تحدد موضوعه<sup>(1)</sup> . وطبقة التعادل التائيرى المتناولة هنا ، تلتف حول المعنى الاشتقاقى « فالانغلاق » باعتباره تجسيداً لدورة ( مفتوح ← مغلق ) يبدو قادراً على أن يستقطب أكبر قدر من الملامح الحشوية لهذا النص ، وهناك أسباب أخرى كثيرة لاعتباره هنا معنى حيويًا أصليًا ، والطب النفسى يطلق مصطلحات « الخوف من الخلاء » Claustrophobie, agoraphobie على ربود الأفعال الأولى ليعُدّ ( مفتوح / مغلق ) للخلاء ، وهو هنا يأخذ معنى وجودياً أكثر اتساعاً على ثلاثة مستويات بيولوجى ، نفسى وروحى ، باعتبارها توقيفاً لنشاط الأشياء ، وللأمل .

إن القصيدة تصف سلسلة من التحولات من الانفتاح إلى الانغلاق، مؤثرة على البعدين اللذين يشكلان الذات كونيًا وأنثروبولوجيًا (والتقابل بين هذين المصطلحين، الكون والأنثروبولوجيا يشكل لدى بعض الجماعات النقدية الحديثة المحتوى الخاص للشاعرية) وللبعد الثانى، التحول من الأمل إلى الضيق، يتكسر المقطع الثانى، لكنه أيضاً موجود فى المقطع السابق عليه .

إن الضيق ليس هو التأثير البسيط الذاتى لظاهرة مناخية ، إنه التقاط انغلاقية الكون الذى ليست السماء السوداء ذاتها إلا تجسداً إدراكياً لظاهرته ، والإنسان يقلق لقلق الكون .

(1) C.F., Boutonnier, l'Angoisse.

انغلاقية الكون تتجسد هنا من خلال :

١ - فى البعدين الرئيسيين ، الرأسى ( السماء ) والأفقى ( الأرض ) ، وقد تجسد فى المقطع الثانى من خلال التقابل ( السقف / الحوائط ) بالقياس إلى طيران الوطواط .

٢ - فى الحالات الفيزيائية الثلاثة للكون ، الغازية ( السماء ) والصلبة ( الأرض ) والسائلة ( المطر ) .

ومصطلح السماء فى القصيدة ، يفتح الطريق أمام المعنيين المادى والروحى ، المادى لأن الملمحين المهيمنين ( الشفافية ، والسيولة ) لايقابلان أية عوائق فى الحركة ولا فى الرؤية ، والروحى من خلال رمزهما الثقافى المرتبط بالملمح الثالث ، العلو ، الذى من خلاله تستقبل الرجاء والدعاء وتستقبل ما يتزاوج معهما ، والانغلاق تؤكد حرفياً من خلال القدر ، وهو الأداة النمطية له .

والملامح الدلالية الثلاثة المشكلة من كلمة « السماء » تحولت فى آن واحد إلى مقابلاتها :

الوضوح ← نهار أسود

العلو ← منخفض

السيولة ← ثقيل ، ضاغط

والأرض هى المصطلح الكونى المكمل ، وهى مع السماء ، تشكل مجمل الكون لكنها ، فى مقابل السماء تمثل هنا انفتاح «المشروع» موضوع الأمل فى هذه الحياة، أنها هى نفسها تحولت إلى زنزانة وهو مكان معد للانغلاق مع الملمح التكميلى المتضمن «تحت الأرض» الذى يدخل الأرض فى حركة نحو الأسفل الذى يتكرر، فى المقطع الثالث ، السماء تتحول إلى مطر، المطر

الذى تشكل السيولة ملمحه التعريفى سيتحول إلى صلابة قضبان السجن  
وهى ذاتها معادلة لحوائط الزنزانة .

السجن والزنزانة كلاهما مكان للإقامة ، الأول للوطواط ، صورة الأنا ،  
الذى أوقفت حركته مرتين ، أفقية بمعنى الأرض من خلال الحائط ورأسيية  
بمعنى السماء من خلال السقف ، وفى مقابل الوطواط السجن يوجد  
العنكبوت المحبوس فى خيوطه ، والاتصال بين هذين النوعين من خلال  
اختلافهما التصورى (طائر/ حشرة) معلل من خلال ملمحين تأثيريين،  
موضوع التقزز، موضوع وذات الانحباس، فى المقطع الرابع، لا يوجد  
موضوع الانغلاق فيما يقدمه، والحركة فقط من المرح إلى الحزن، فالأجراس  
لم تعد تدق ، إنها تتأوه ولم تعد تتوازن إنها تقفز ، وصوت نداءها إذن قد  
تحول ، إنها تدق الآن دقة الحزن على الأمل ، أنها تعلن انتصار السأم .

إن المقاطع الثلاثة الأولى باعتبارها مكملات زمانية ، تخلق وقفة توتر  
Suspens تأتي لكى تقطع صيحة الأجراس ، ولكن باعتبارها إشارة إلى  
الحدث الختامى الذى هو انتصار السأم ، وفى نفس الوقت تدخل موضوع  
الموت الذى هو الانغلاق المطلق ، وهذا الموضوع يتجسد من خلال كلمتين  
هما عربة الموت «والجمجمة» ، واتخاذ «الأنا» مرجعاً ، يعبر عنه من خلال  
كلمتين ، «نفس» و «جمجمة» اللذين يمثلان التقابل (روحى/ مادى) الذى  
كان قد تجسد من قبل من خلال (أرواح / أمخاخ) . والمصطلحات الأربعة  
يعاد ربطها جميعاً بأداة مكانية ، وتلعب جميعاً دوراً سلبياً فى مواجهة  
موضوع مادى إيجابى «ف فوق» الروح تصب السماء نهاراً أسود و « فى  
عمق» الأمخاخ تحاول العناكب أن تمد خيوطها و « داخل» الروح تعبر  
عربات الموتى وأخيراً « فوق» الجمجمة، يغرس السأم رأيته السوداء،  
وخلال هذا يتجسد شريحة من الذات السأمانة كأنها سلبية أساسية فى  
مواجهة كون ساحق لاتستطيع أن تفعل حياله شيئاً، من السماء ومن

الأرض ، انسحب الممكن وانسحب معه المعنى ، وداخل السأم يرتدى الكون اللامعنى باعتباره معناه الحميم .

الإنسان كما يقول هيدجر هو « كائن داخل الكون » وهذا يعنى أن الإنسان يتفتح على الكون بقدر ما يتفتح الكون عليه والتفتح يعاش باعتباره متعة وأملا والانغلاق هو الضيق والسأم ، فعندما تنغلق السماء ، تنطفئ الروح ويتقدم السأم ويعلن ظهور العدم باعتباره انغلاقا للذات ، ومن هنا فإن هذه القصيدة يمكن أن تقرأ باعتبارها ترجمة شعرية لنص هيدجر : « كون السأم يكشف عن العدم ، هذا ما يؤكد الإنسان نفسه عندما ينهزم السأم ، مع الرؤية الواضحة التى تحملها الذكريات القريبة ، نجد أنفسنا مضطرين إلى أن نقول : « إلى أى شيء صار الأمر ، ولماذا ، وقلقنا فى الواقع لم يكن له داع على الإطلاق ، والعدم نفسه .. كان هنا » (1) .

وينبغى الآن أن نؤكد ما قلناه ، فالتحليل السابق حاول أن يقدم تعادلا لغويا داخليا ، وهو إذن تصورى ، لمعنى هذه القصيدة ، لكن دقة النص ليست هنا ، فليس هدفها أن تزودنا ببعض المعلومات الميتافيزيقية حول الكون ، فالنثر كان يمكن أن يكون كافيا لأداء هذه المهمة ، ولكن أن تزودنا من خلال الكلمة بمعادل لتجربة انغلاق الكون ذاتها . ونص كهذا يقف فى مواجهة الذين ينكرون نظرية التواؤم ، لأن هذه القصيدة حقيقة ، وقد أخبرتنا ما هى ، ويكفى أن نسألها لكى نقتع فأولئك الذين عبروا بتجربة السأم ، يعرفون أن هذه القصيدة قالت الحقيقة كما عاشوها .

\* \* \* \*

(1) Qu'est-ce que la métaphysique ? p. 32.

٣ - مستوى العلامة : إن التردد هنا يتم بمعناه الخالص ، مثل التردد المزدوج أو المتعدد لعلامة أو لعلامات بعينها في نفس النص ، أو في نفس المداخل للعبارة ، ويمكن أن يتجسد هذا في شكلين رئيسيين تبعاً لكون العلامة المكررة تحتفظ أو لا تحتفظ بنفس الوظيفة النحوية .

(أ) تكرار المسند إليه ، مثل قول مالارميه :

قرلين ، إنه يختفى بين الأعشاب ، قرلين

(ب) تكرار المسند مثل قول قرلين :

حزينة ، حزينة روى

والسبب ، السبب ، امرأة

ولاشيء يظهر الطبيعة اللاتائية للنثر في مقابل الشعر ، أفضل من ظاهرة التكرار ، الذي هو محظور بشدة في النثر تحت اسم « الثثرة » وهو شائع في الشعر ، بل إنه أحياناً يكون لازماً في بعض الأشكال المحددة ، مثل « الرباعية » Pantoum ، وهو شكل كان قد استعارة الرومانتيكيون ومن نماذجه « قصيدة » « إيقاع المساء » لبودلير ، وسنذكر هنا بالمقطعين الأخيرين :

ها هو الزمان يعود ، حيث تهتز على ساقها  
كل زهرة تتضوع منها الروائح كأنها مبخرة  
الروائح والعطور تدور في هواء المساء  
رقصة حزينة ودوار مسترخ  
كل زهرة تتضوع منها الروائح كأنها مبخرة  
والكمان يرتعش كأنه قلب شجي  
رقصة حزينة ودوار مرتخ  
والسماء جميلة وحزينة كأنها مذبح القرايين

والشكل هنا هو :

من الشكل أ . ب . ج . د . هـ . د . و

وهذا هو النص الذي اقتبسته ح. كريستيفا Kristeva. z كمثال للتردد ، لكى تثبت أن « بعض القوانين المنطقية الصالحة للغة غير الشعرية ، ليست لها مجال في النص الشعري »<sup>(1)</sup> وفي المرتبة الأولى لهذه القوانين يوجد « قانون التماثل » Loi d' idempotence الذي تمثله المعادلة

$$X X = X, X U X = X,$$

وهو ما يعنى أن ترديد وحدة لغوية لا يغير من قيمتها الدالية ، سواء كانت الوجدتان المكررتان متصلتين أو منفصلتين ، وتضيف كريستيفا « إذا كان التردد في اللغة الجارية، لوحدة دلالية، لا يغير من طبيعة الرسالة ويحتوى على تأثير مربك للتركيب (وفي كل الحالات لاتضيف الوحدة المكررة معنى إلى التعبير المطروح) فليس الأمر كذلك في اللغة الشعرية فالوحدات هنا ذات طبيعة تكرارية، أو بعبارة أخرى ، الوحدة المكررة لم تعد هي نفس الوحدة السابقة ، لدرجة أننا يمكن أن نقول إنها عندما تكرر تكون قد أصبحت وحدة أخرى» (ص ٢٥٩) وهذا النص يحتوى على حدس شديد الدقة، فصحيح أن الوحدة المكررة لم تعد هي نفس الوحدة، وإلا فلماذا كان التكرار؟ لكن المشكلة التي ستطرح إذن هي: أين يكمن الفرق؟ ونحن نجد أنفسنا هنا أمام مأزق، فالوحدة المكررة هي في وقت واحد مطابقة ومخالفة للوحدة التي كررتها والفرق لا يمكن أن يكون ذا طبيعة تصورية فالكلمتان المكررتان «حزينة» في قصيدة فرلين ليس لهما معنى تصورى مختلف، فهما لا يميزان نمطين ولا فرقين دقيقين داخل مجال الحزن، وإذا كانا يملكان

(1) Seméiotiké, p. 247.

نفس «العلامة» التعبيرية فذلك لأن مدلولهما واحد، كيف إذن يكونان مختلفين؟ لا يمكن الإجابة على السؤال، إلا من خلال إدخال هذه الظواهر الفينومينولوجية المرتبطة بالمعنى التأثيرى والتي أسميناها «الكثافة»، فنفس الكلمة يمكن أن تحتفظ بنفس المحتوى وتتغير على مستوى الكثافة، والتكرار يؤكد نمو الكثافة، فالكلمة المكررة أقوى من الكلمة «الوحيدة». وعندما يصبح «جوكاست»

تعيس ! تعيس ! تعيس

أو يصبح هاملت

كلام ، كلام ، كلام

لاتغير الكلمات معناها ، وليس هناك أى إضافة «لمعنى إضافى» لكن التكرار أكد تصاعد التكثيف ، وبهذه المثابة فالتكرار صورة تحتوى على تميز خاص ، فهى فى حركة واحدة تجسد المجاوزة وتقلصها معا ، فالمجاوزة من خلال الإطناب والتقليص من خلال تغيير المتنوع ، وهو من هذه الناحية ، مجاز كثافة :

إن الإطناب مستبعد فى منطق لغة النشر ، وهو القاعدة فى اللغة الشعرية ، لأنهما ليست لهما نفس الوظيفة ، فالإطناب ، لا يقدم معلومة ، ولكن «يوضح» ومن أجل هذا فاللغة التكرارية هى لغة العاطفة ، حتى فى اللغة العادية ، فنحن نسمع مثل هذه العبارات فى لغة الحياة اليومية « إنه انتهى ، هل تسمعنى ، انتهى ، هو ميت ، أقول لك ، ميت ، وليس أكثر من ميت » .

وفى اللغة الدينية :

« فليكن اسمك الأعظم مباركاً ، ممجداً ، معظماً ، محموداً وعالياً » .

وفي اللغة الشعرية ، وهنا أريد أن أتناول مثالا أخيراً ، يحقق على  
حسب علمي ، رقما قياسيا في التردد ، إنه من قصيدة «جارسيا لوركا» «في  
مرثية مصارع الثيران» حيث تردت عبارة A Las Cinco de La Tarde  
في الخامسة مساء

ثلاثين مرة في الاثني والخمسين بيتا الأولى

إن النص يبدأ هكذا :

الساعة الخامسة مساء

كانت الخامسة مساء بالضبط

احضر طفل الساقانا البيضاء

الخامسة مساء

الخامسة مساء

أه ما أفضح الخامسة مساء

كانت الخامسة في كل الساعات

كانت الخامسة في ظل المساء

لماذا هذا التردد الذي لا يمل لهذا المفهوم الزمني الذي أكدنا من قبل  
معنى «التجاورية» فيه ؟ إنها مصادفة أن نجد «الساعة الخامسة» في حكاية  
المركيزة لكن مع هذا الظرف الزمني الذي وسم الحكاية، حتى أصبحت  
التفاصيل في ذاتها غير ذات معنى ، وهنا تعاد «الخامسة» ثلاثين مرة ،  
ولكي نجيب على السؤال ، لابد أن نعلل التشفير ، لكن ألم نؤكد نحن أنفسنا  
هنا استحالة هذه المهمة ؟ فالزمن إطار مفرغ لافرق بين الأشياء التي تملؤه،  
فكل شيء يمكن أن يحدث في الساعة الخامسة ، خروج المركيزة أو موت  
مصارع الثيران ، والتكرار يدق كالناقوس ، لكن الاعتراض يثار ، فنفس  
الأثر سينتج من خلال شفرة زمنية أيا كانت ، وهنا ينبغي اللجوء إلى  
الحدس، أفلا نفقد شيئاً من الشاعرية لو أننا استبدلنا بعبارة «الخامسة  
مساء» عبارة الثانية ظهراً؟ ونفس الاعتراض يمكن أن يثار ضد قراءة أخرى  
فيحتمل أن يكون التجاور في ذاته هو الذي يؤدي إلى مدلول كهذا، ففي  
الخامسة إلا خمس دقائق كان مصارع الثيران حيا ، وفي الخامسة ميتا ،

ونحن أمام لامعقولية للموت لاتقهر تصيح معها الحياة غير مبررة ، وهنا يلح التكرار ، ومعه تأثيره المكثف ، لكن مرة أخرى ، ستحمل نفس المعنى كل الوحدات القابلة للتبادل .

إذا أردنا أن نؤسس الحتمية ، فلا بد أن نبين ملامحة المفهوم الذى نختاره ، وبالطبع لا يمكن أن نستدعى الواقع ، فالمصارع كان بالفعل قد قتل داخل الحلية ، فى أى ساعة ؟ واضح أن السؤال ليس « ملانما » ، فالشعر يقوم على التأثيرية التى يُعرّف الأدب من خلالها ، وأن الواقع أن التأثيرية والتعليلية لهما مفهومان مترابطان ، فالن الحكاية ، لاتملك تعليلا أو مبررات خارجية فينبغى عليها أن تبحث عن تعليل أو مبررات داخلية .

و « الساعة » قد اختيرت من قبل القصيدة لأسباب لاتتصل إلا بها .

قد نغامر إذن بتأويل يتمشى مع النموذج كنمط من الأنماط الواقعة على حدوده لكى نختبره كمقياس، وهو بالتاكيد غير قابل للمراجعة (بمعناها العلمى) وهو لايتابع إلا لونا من الاحتمال داخل نمط القراءة الذى يقترحه، وربما ترد هنا للمرة الأخيرة عبارة أرسطو « الاحتمال التأثيرى »، والقراءة التى تنتمى إلى هذا النمط لاتستبعد إطلاقا التأويلين السابقين وتصير من ثم قادرة على أن تعلق ثلاث مرات وحدة نصية، أكثر مما تعلقها به القراءة التصويرية .

ومن أجل هذا الهدف ينبغى أن يبقى بين « الحدث » و « الظرف » لون من التكامل بحيث يستدعى أحدهما الآخر ، وأن يكون فيهما شىء مقنع ولنقل « تراسلا » وسوف نعود إذن إلى التناظر الذى يمكن وحده أن يبرهن أنه فى هذه الساعة وليس فى غيرها كان يجب أن يموت المصارع .

كان جاسبير s Jasper يقول : إذا كانت الاحصاءات تظهر أنه فى الربيع تصل حالات الانتحار إلى أعلى معدلاتها ، فإننا يمكن أن « نفهم » أن الإنسان « يموت » فى الخريف ، لأن الزمن المعاش ليس إطارا مفرغا إنه يكتسب إيقاعه من خلال الفصول التى لكل منها كيان تأثيرى ونفس الأمر

بالنسبة لفترات اليوم ، ومالرب لم يكن يستطيع أن يقول عن الوردة إنها  
لاتعيش إلا في فضاء ما بعد الظهر ، كان لابد أن يقول :

لقد عاشت الوردة ما تعيشه الورود  
عاشت فضاء الصباح

لأنه بين الوردة والصباح ، يوجد تشابه يستطيع المتلقى أن يفهمه «  
بالمعنى الذى يعطيه علم الظواهر للفهم ، ولنفس السبب لم تكن القصيدة ،  
تستطيع أن تميز مصارع الثيران في الصباح ، ولا في بداية ما بعد الظهر  
، فقط في الخامسة مساءً ، لأنها اللحظة التى تبدأ فيها الشمس في  
الاحتضار ، وحيث يرحل النهار ويتبدى الليل وهناك « معنى وجودى »  
يرتبط بهذه اللحظة ، إنها الساعة التى ينعكس فيها إيقاع الحياة ويعلو  
الاضطراب ، ويستيقظ القلق ، والتطورات الحديثة فى العلوم البيولوجية  
أظهرت الصلات التى تربط بين الزمن والجسد ، فالجهاز الجسدى يعيش  
الزمنية والإيقاعات البيولوجية وأصدائها الفيزيائية تنغرس جذورها داخل  
بنية الزمن ، فليس مصادفة أن هذه الساعة التى يحل فيها المساء هى التى  
تعلن موت البطل لأنه تجسيد الضياء والحياة :

لقد تأخر ميلاده كثيراً ، إذا كان يجب أن يولد  
فى الأندلس شديدة الضياء ، شديدة الغنى بالمغامرة  
فلم يكن ليموت إلا فى ساعة موت الكون  
كل الأشياء الباقية ، كانت ميتة  
ولاشئ إلا ميتة  
فى الخامسة مساءً

فى ثوبها المنسوج من الضياء ، الأندلس الشديدة الوضوح « الثغر  
مغمم بالشموس » يجب أن تستقبل موت المصارع فى « سواد الألم » فى  
الساعة التى يموت فيها النهار .

هذا التراسل الطبيعي ، يتصاعد من خلال علاقات موروث ثقافي ، لقد مات المسيح في الساعة الخامسة ، وفي الساعة الخامسة تقام صلاة الشعائر أو صلاة العصر عند المسيحيين Vêpres ، وفي شعائرها يقدم دم المسيح للمصلين وإذن فإن موضوع الدم يشكل الدافع المحوري للجزء الثاني الذي يحمل عنوان « الدم المتناثر » والذي يبدأ هكذا :

قل للقمم أن يعـــود  
قل له إنني لا أريد أن أرى الدم  
بلونه الغبي في أرجاء الحلبة

ثم يقول :

آه : يا بياض حوائط أسبانيا  
آه : يا سواد ألم المصارع  
آه : يا قسوة الدم « الغبي »  
آه : العندليب في لحظة الرجوع

تكرار مزدوج إذن ، لاثنتين من البواعث ، المساء والدم ، تكثيف لموضوع من شعيتين يلتقيان داخل شعور واحد بالموت ، لقد عرف المصارع كيف يختار ساعة موته، ساعة الظل المهدد، والدم المعطى .. قراءة مغامرة، أعيد قولها ، ولكنها مغامرة محسوبة ، لأن دراسة الشاعرية لاتقع في مخاطر كبيرة عندما تستسلم، شأنها في ذلك شأن الشعر إلى «شيطان التناظر»، ويودلير كان يقول: «عند الشعراء الممتازين، لاتوجد استعارات ولاتشبيهات ولاصفات، لاتتوأم بطريقة آلية دقيقة مع الطرف المائل ، لأن هذه التشبيهات والاستعارات والصفات مستمدة من الأعماق التي لاتنفذ لعالم التناظر»<sup>(1)</sup>

(1) Reflexions sur quelques-uns de mes Contemporains Quvers. p. 705.

وهناك ميزة للنموذج المطروح ، وهي أنه يظهر مقدرته على أن يضع في الاعتبار في وقت واحد الطاقة الشعرية للمصادفة ، وأن يضع لها حدوداً ، إن الشعر الصدفي كان هو الاكتشاف الكبير للسريالية ، ولا يمكن إنكار شاعرية بعض اكتشافاته ، والانعطاف كخطوة زمنية أولى للصورة ، يتلاءم تماماً مع فكرة المصادفة ، فاللامعة لها نصيب أكبر من الملامعة في لعبة « اليانصيب » اللفظية ، والعادات اللغوية شديدة التآصل العميق في كل واحد منا لدرجة أنه من الضروري غالباً أن نستعين على سحقتها بإجراءات لاتعرفها تلك العادات .

لكن يبقى أن طائفة قليلة فقط من الإبداعات الصدفية هي التي لها أهمية شعرية ، ولابد من الاختيار ، والصدفية الشعرية هي صدفية انتقائية ، وكل الذين مارسوا إجراءاتها يعرفون ذلك جيداً ، والخطوة الزمنية الثانية للآلية الصورية تضع في الاعتبار هذه الضرورة ، وهناك المصادفات الحسنة والسيئة والأولى هي التي تستجيب مع « التناظر الذاتي » ، وحقيقة لو ادخلنا في المعنى مجمل القيم المترابطة ، ستصير دلالية الكلمة غنية إلى أبعد حد ممكن لدرجة أننا يمكن أن نجد فيها بعض آثار التناظر الكوني ، ولكن ليس هذا دائماً ، فهناك مصادفات لاحظ لها ، وفي أفضل الحالات تشير الضحك ، وفي حالات أخرى تثير السطحية الخالصة البسيطة هذه ثلاثة أمثلة للعبة الأسئلة والإجابات (1) .

ما هي القبعة ؟ حفل استقبال صغير يأكل الإنسان فيه

ما هو الشرطي ؟ حوض مملوء بالماء الساخن

ما هي المرأة ؟ طلوع النهار

فالمثال الأخير فقط هو الذي يبدو لي شعرياً ، والثاني هزلي ، والأول

(1) F. Alquié, La philosophie du sur réalisme, p. 138.

لامعنى له ، ويبقى أن نتساءل ، ما دام الانعطاف هو الخطوة الأولى  
المشتركة بين المضحك والشعري فما الفرق بينهما ؟  
وهذا سؤال سأتركه مفتوحا

\* \* \* \*

لكى نخرج بنتائج هذا التحليل ، أريد أن أخص مجمل هذا النمط فى  
مثال واحد ، ويمكن أن تتشكل فى أربعة أزمنة ، ولكى ألعب بدورى لعبة  
المجانسة سأوضحها على النحو التالى :

١ - انعطاف



٢ - شمولية



٣ - تأثرية



٤ - ترديدية

والثلاثة الأول تتم على مستوى المحور « المثالى » والأخير على مستوى  
المحور التركيبى ولنتناولها فى هذا البيت فقط :

والصمت البخيل والليل المتراكم

هذا هو البيت الأخير من « النخب الجنائزى » لمارميه ، وهى قصيدة  
مهداة إلى ذكرى جوتيه .

إن النموذج يؤدى وظيفته من خلال زمنين ، وضع « مثالى » وتقليص  
تركيبى للاتعطاف .

الوضع المثالي : يمكن ملاحظة المجاوزة على ثلاث مستويات :

(أ) صوتي:مجملة الإجراءات التنظيمية قدمت داخل البحر السكندري العادي.

(ب) نحوي : إزدواج حرف العطف ( الواو ) ، ( على غير عادة النحو الفرنسي ) ، وإزدواج وضع الصفة « بخيل » و « متراكم » في غير موضعها العادي .

(ج) دلالي إزدواج اللاملاسة للصفتين ، بخيل ( إنسانية ) ومتراكم ( محسوسة ) .

وفي الوقت ذاته فإن النقيض المكمل ممنوع فعبارات مثل « صمت كريم » و « ليل مفرغ » هي أيضاً عبارات انعطافية ، إن الكلمات عندما تتحرر من نقيضها تجتاح الحقل الدلالي ، وشمولية المعنى من خلال إجراءات التحديد التي يؤكدتها ، تنشط التأثيرية الأصلية لكل كلمة مرتبطة بالنص .

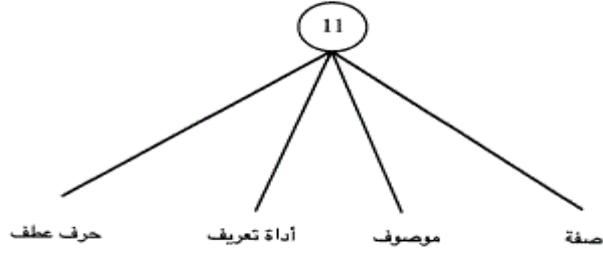
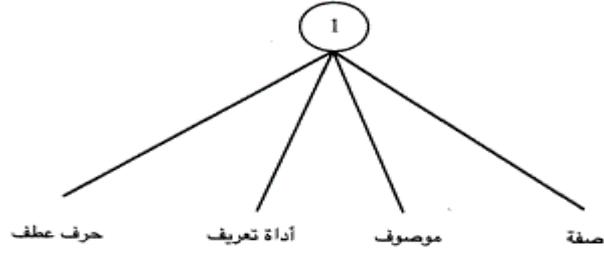
٢ - تركيبية : الكلمات التي أنعشت تجد تعليلها النصي في تجانس تأثيراتها المتبادلة .

إن مبدأ التجانس التركيبي يستثمر المستويات الثلاثة :

(أ) صوتي : شطران يتم النبر المقطعي فيهما على طريقة ٤ - ٢ - ٤ -  
٢ بالإضافة إلى التجانس الصوتي في خمسة فونيمات ، تتفق الثلاثة الأولى منها في الشطرين

1 11  
e-a-ao-i e-a-aio

(ب) نحوى : الشطران لهما نفس البنية :



(ج) دلالى : هذا البيت مكونا من أربع كلمات ، اسمان وصفتان ،  
تجمعا فى جملتين ؛ نعتين معطوفين ، ودرجة التناظر المختارة  
ينبغى أن توظف على المستويين داخل علاقة المسند النعتى بالاسم  
وداخل علاقة العطف بين الجملتين .

إن المسند إليه المتضمن هو الموت فى الجملتين المكونتين لماهيته والتي  
تعرف هنا بأنها «العدمية الحسية الخالصة» انطلاقا من كلمتى «الصمت»

والليل اللتين تشيران إلى غياب أو فقدان المثير الذي تتلاقى معه « الضوضاء » و « الضوء » ، ووصف الموت على أنه صمت وليل ، وتلك من بعض الزوايا بدهية معاشة ، فالموت لا يمكن أن يوجد إلا بطريقة سلبية باعتباره غيابا للكون في هذين البعدين اللذين يعدان أكثر الأبعاد الراسخة أنثروبولوجيا ، والإبداع الشعري يكمن في هاتين الصفتين حيث نجد إعادة استثمار طبقة « الغياب » ممثلة في صفة « بخيل » باعتبارها هنا غيابا « لأنفاق » الطاقة التي تكون الحياة ، وصفة « متراكم » باعتبارها غيابا لكل فرجة ، لكي يتطابق تماماً مع عدمية الضوء ، إن هذا « الليل المتراكم » هو الذي يشكل هنا ملمح العيقرية الشعرية ، فالجملة مؤكسدة بتصورات الموت فالتراكم يثير دون مقاومة فكرة المادة في شكلها الغلف ، والصلب ، والليل على عكس ذلك يرتبط باللامتماسك السائل ، غير المحسوس ، ومع ذلك فلأن الضوء غائب جذريا منه ، فإنه في الظلمة الشاملة للموت التي لايتسرب منها أى إشعاع ، فإن الليل سيبقى متراكما .. هذا البيت لايزودنا بأى معلومات جديدة عن الموت ، وحول سره الكبير الذي يواجه كل الأحياء ، لم يعلمنا شيئاً على الإطلاق ، لكن هدفه ليس هذا ، لقد كتب رينيه شار « إن الشاعر عالوة على فكرة الموت ، يمسك بين يديه ثقل ذلك الموت » وهذا بالفعل ما تعطيه قراءة بيت مالرميه ، ليس فكرة الموت ، ولكن ثقل الموت ، الثقل الذي يكاد يكون فيزيائيا لحضوره الذي هو الغياب المطلق .

\* \* \* \*

على مستوى المحور المثالي بالمقياس إلى القطب النحوى ، يتقابل نمطان من اللغة الشعر واللاشعر أو النثر . على المحور التركيبي وبالمقياس إلى قطب التطابق يمكن أن يتقابل ثلاثة أنماط للغة تبعا لكونهما تحمل أو لاتحمل مهمة التكييف وانطلاقا من هذين الملمحين ، التطابقية ، والكيفية يمكن أن نرسم اللوحة التالية :

ملامح مستويات اللغة	تطابقية	كيفية
نثرية	-	+
رياضية	+	-
شعرية	+	+

إن التطابقية هي قانون مائل في طبيعة الشعر ، وربما في طبيعة كل أدب ، سواء داخل النص الواحد ، أو داخل الإنتاج ، وهي التي تعطى وحدة «الإيقاع» التي تصنع في نفس الوقت، أحادية الإنتاج، ذلك «الصوت» الوحيد، غير القابل للتقليد، والذي من خلاله يعرف الطابع الشخصي للمؤلف والذي كان يسمى قديما «أسلوبه»، وهذه الكلمة اليوم، التي نوقشت كثيراً، تشير إلى المجلد الإطنابي للملامح لغوية خاصة لنص أو لمؤلف، ومنذ القدم كان الأسلوب طبقه لها سلم ذو ثلاثة أبعاد أو «نغمات»، البسيط، العادي، السامي، أو المنخفض والمتوسط والعالي، وهذه الأبعاد بنيت على معايير مرجعية أو معجمية لم تحدد بدقة لكنها اعتمدت على حدس دقيق ، هذه المصطلحات تميز فسي الواقع بعض الأشياء « المحسوسة » وتسجل الخصائص التأثيرية للملامح الإطنابية ، ومن هنا تكرر القول الذي لا يمل من نص إلى آخر وداخل الإنتاج ، هذه « الرتبة الرائعة » التي تحدث عنها بروس ت Proust وهو تعبير يعد متناقضا إذا اتخذت له اللغة غير الشعرية مرجعا ، لأن النثر الحكائي أو الوصفي ، وظيفته أن يزود بمعلومة أي أن يقدم من الكون جانبا جديداً ، والحقيقة الوحيدة للتكرارية هي الإشارة القطعية إلى التناقض الوظيفي للمستويين اللغويين الشعر / النثر ، فالشعر

ينتهك قانوننا « التزويد بالمعلومات » ، فما يقوله ، يقوله مرة أخرى ، لكي يؤكد هدفه الأخير الذي ليس هو « جدة » و لكن « علو » كلامه .

وبون شك فإن هذه أيضاً هي وظيفة الأدب ، لقد لاحظنا في هذا المثال أنه إذا كان إنتاج سولجنتسين Soljenitsyne قد سجل واحدة من الهزات التي رجت العصر، فإن هذا لم يكن بسبب محتواه فقط فلقد كانت الأسس التي طرحها قد عرفت ، لكن الذي قاله سولجنتسين استعار صوته من الأدب، لقد عبر من المعلوم إلى المعاش، وأصبح الرعب جياً، لأن الأدب هو هكذا . لغة الكثافة، فن الحدة، تقنية الإنعاش أو من باب أولى إعادة الإنعاش لهذه الطاقة الأصلية للغة التي كبحها النشر ، وما عدا ذلك ليس أدباً .



---

الباب السادس

الكـون



## الكون

مادامت الشعاعية تنتمي إلى الكون انتماعها إلى النص ، فإن النموذج الذى يتكون انطلاقاً من « شعر اللغة » ، ينبغى أن يبرهن على مصداقيته الخاصة من خلال قدرته على أن ينقلنا إلى الشعر « خارج اللغة » و « الشعرية » عليها أن تظهر قدرتها على الانتقال من الكلمات إلى الأشياء ، ومن واجبها أن تتابع الشعر فى حركته التاريخية التى حملته ما بين الرومانتيكية والسريالية ، من الأوراق إلى الحياة ( ت : تسارا ) .

من أجل هذه الغاية، تعرض النظرية طائفة عامة ملائمة فى المجالين وتظهر المحورية على مستوى النص. المكان - الزمان، أو فنقل ببساطة أكثر «المكان» لأنه يمكن أن يتضمن الزمان، وهناك نمطان من المكان، المكان المتميز فى النثر، والمكان الشمولى فى الشعر، والتحليل سوف يحاول أن يظهر أن «الأشياء» شعرية لا من خلال محتواها ولكن من خلال بنيتها، ما دامت تملأ شمولية المكان الذى تحته ولا تترك من ثم أى موضوع لنقيضها الخاص، وكما أن الكلمة الشعرية ليس لها نقيض فالشئ ليس له مضاد، ولكنه على خلاف الكلمة ليس له امتدادات خارج عالمه الخاص من خلال استراتيجية التعطاف، لأنه لا يخضع كالكلمة لبنية اقتضى طبيعتها أن تتضمن نقيضها الخاص المكمل لها، وليست هناك «نحوية» للأشياء إلا إذا وصفنا «بغير العادى» نمطاً معيناً للأشياء التى تمثل بنية معينة فى حقل الظواهر ذاتها، موسوماً بالبنية التناقضية، وتلك قضية سوف تكون موضع مناقشة .

لكن ينبغى أولاً أن نلاحظ المكان ، الذى يستثمر فيه على مستوى الأشياء الفرق ( الشعر / اللالشعر ) ، وكلمة « شئ » أو « كائن » ليس لها هنا معنى كونه والفرق ليس ملائماً إلا على المستوى الظاهراتى الفينومينولوجى ، ودخل ظاهرية الكائن فإن الحوار ، بين الذات والآخر هو الذى يتحكم فى انبثاق الحوار الموازى بين الشعر والالشعر ، ويكسبه الملاءمة .

وخلال سعيه من الكلمات إلى الأشياء تحت اسم التحول ، سوف يدرس التحليل أولاً نمطا من النص ، هو من خلال طبيعته ، وسط بين اللغوى واللاغوى .

وأنا هنا أشير إلى الرواية ، التي تتشكل أدبيتها في وقت واحد على المستوى اللفظي والمستوى المرجعي، وداخل الرواية سوف نأخذ كموضوع للدراسة «جنسا» روائياً خاصاً، هو الرواية البوليسية في شكلها الكلاسيكي من الحكاية إلى الإلغاز كما نجده عند كونان ودويل وأجاثا كريستي .

من هذه الناحية تقدم الرواية البوليسية للتحليل ميزتين هامتين ، الميزة الأولى، شكلها لأنها مقننة بدقة ، وربما تكون قد شكلت جنسا صغيراً نسبياً ، ولكن هذا يقدم للدراسة كفيلاً تحليلياً ، إنها من خلال طبيعتها تلجأ إلى أساليب متشابهة ومن خلال هذا يسهل رصدها والميزة الثانية تتصل بالمحتوى ، فباعتبارها حكاية إغازية ، فهي تحرك شريحة «الخفاء والغموض» التي يمتد مجالها في عالمي الواقع والتخيل على حد سواء، وإذن فإن هذه الشريحة تتصل اتصالاً وثيقاً بالشغرية حتى أن البعض يخلط بينهما أحيانا وقد كتب مارلميه :«ينبغي دائماً أن يكون في الشغرة إغاز» وكتب أيضاً: «إن البرناسيين أنفسهم، أخذوا الشيء بجملته وأظهروه، ومن هنا فقد فقدوا الخفاء والغموض»، ولنتذكر أولاً بعض الأشياء المعروفة جيداً، فالرواية البوليسية هي رواية معكوسة، فهي لاتسير من السبب إلى النتيجة، من المحدث إلى الحدث، ولكنها تسير بالعكس من القتل إلى القاتل، في البداية الضحية وفي النهاية المتهم، الرواية البوليسية ليست قصة الحدث ولكن قصة التحقيق، وهي تذهب من الجهل إلى المعرفة، وهي تذهب من «الألف إلى الياء» لكن مجراها لا يأخذ طريق الفعل ولكن طريق التعرف وأبطالها لا يفعلون شيئاً فيما عدا الإشارات الضرورية لفهم الوحيد الذي هو المعرفة، بطل ذكي إذن، وهو الوحيد من نوعه نون شك في كل تاريخ الأدب .

هل ينبغي أن نشير إلى خلل هذه السيمترية ، ففي حكاية المغامرات ، تتطور المواقف ، وتتحرك الأحداث نحو الصراع ، أما الرواية البوليسية فلا تتطور ، فالحكاية ثابتة ، وإذا تقدم المحقق في الواقع نحو الحل ، وإذا قام باكتشافات متتالية فإن ما يكتشفه يحتفظ به لنفسه ، والقارئ لا يعرف عن ذلك شيئاً حتى الصفحات الأخيرة حيث يتشكل مشهد الكشف الذي تظهر خلاله فجأة نواة العمل مع اكتشاف المتهم ونتيجة التحقيق الذي قادنا إليه ، إن المحقق هو كائن كتوم بصفة أساسية ، أنه يطبق على امتداد الحكاية هذه الصورة التي اخترعها البلاغيون تحت اسم «الكتفاء» reticence ، مثل ما فعل دويان بطل إدجار بو : «لقد دخل الآن في خيالاته، وهو يرفض كل حوار له صلة بجريمة القتل» ومثل شرلوك هولمز، فبالنسبة للدكتور وطسون الشخصية الحكائية كان شرلوك هولمز نفسه سرا خفياً، اكتفى وطسون بالحديث عن صمته : «من جيبه المقطب، ونظرتة الشاردة، خمنت أنه راح في تفكير مكثف ... لكن هولمز تحصن داخل تحفظ لا يمكن اختراقه حتى نهاية الرحلة» .. والنتيجة دائماً واحدة، وهي أن يظل الغموض طوال الحكاية أو أن يتكثف ، والمظهر الأول للإطناب والحشو هو طول المصور الزمني وطقوس التحقيق في روايات أجاثا كريستي هي الشرح والإعادة المملة أحياناً ، فكل الشخصيات يتم سؤالها بالمتابع من خلال بوارو ، لكن أيا منها لا يحمل أى بصيص من الضوء ، بل على العكس ، فخلال التحقيقات المتتالية ، يزداد اللغز دائماً كثافة ، ويوارو يتقدم ولكن القارئ لا يتقدم نحو أحد هذا هو قانون هذا الجنس الأدبي : «المخبر السرى لا يثق في أحد» .

ومع ذلك فإن هذا الخفاء الطول هو الذي يصنع أحداث الرواية . أنه يظهر كمشكلة تبحث عن حل، لغز يتطلب توضيحاً، تحد عقلي من المؤلف للقارئ ، وبصفة عامة فالمؤلف يتحمل كثيراً من المشقة لكي يضع مشكلة لها حل إلغازي، فكل المعطيات تطرح، ويكفى بصفة عامة للقارئ قليل من

اللماحية ، وهكذا فإن الرواية البوليسية تخضع فى نظامها إلى قانون « الاحتمال الروائى » فالحل منطقى ، ولاشئ يترك للمصادفة فى الحل النهائى ، ويكفى فقط أن نفكر فيه ، وهذا هو الدرس المستفاد دون تغيير من المخير المنتصر أمام المستمعين المشدوهين فى المشهد النهائى ، لكن هذا هو الجهد الضائع ، فلا أحد فى الواقع يبحث عنه ، ويكفى للاقتناع بهذا أن نسأل « المستهلكين » للعمل ، فلأىوجد بينهم أو لاىكاد يوجد من يحاول حقيقة أن يحل المشكلة يقول مالرو Malraux «دون شك، من الخطأ أن نرى فى الحكمة، فى البحث عن المجرم ، الجانب الأساسى فى الرواية البوليسية ، فإذا تحددت فى هذا الإطار ، فسوف تصبح الحكمة كنظام لعبة الشطرنج ، لاقيمة لها من الناحية الفنية ، إن أهمية الرواية البوليسية قادمة من كونها أكثر الوسائل فعالية لترجمة حدث أخلاقى أو شعرى بكل كثافته » (١) .

من هنا فإن الحل النهائى يزودنا بالدليل ، فى اللغز العقلى ، يغمر الحل التوتر ويحمل الراحة من خلال متعة الرضا ، وفى الغموض البوليسى ، يجرى السرور مع الحل ، ووضوح النهاية يبىد الغموض ويبدو فى نفس الوقت فعالية الرواية ، والغموض هو فى الواقع قانون هذا الجنس ومصدره الشعرى الوحيد ، ولهذا دون شك لايبحت أحد عن الحل ؛ لأن القارئ يشك أن نجاحه قد يعنى سقوط النص ، فى قصة « عشرة زنوج صغار » لأجاثا كريستى ، اختفت الشخصية الرئيسية ، ولايوجد محقق ، والمتهم نفسه يتنكر من خلال اعترافات مكتوبة ، لكن أيا ما كان هو ، فإن الغموض هنا يمس تحديده الخاصة ، وكل الشخصيات قتلت ، ولم يعد هناك متهمون ، فقط هناك ضحايا ، وهذا ما جعل من هذا النص أحد روائع هذا الجنس ، ما دام الغموض هو الذى يصنع النص ويتعلل بالمحقق .

(١) مقدمة الترجمة الفرنسية لرواية و. فوكنر Sanctuaire ونلاحظ هنا ظهور مصطلح « الكشافة » عند مالرو .

ويبقى إذن أمام التحليل أن يدرس بنية الغموض ليوضح من خلالها الطاقة الشعرية ، وهذه البنية تظهر انطلاقاً من قوانين تأسيس الجنس ، وقد اقترح «فان دن» Van Dine عشرين قانوناً ، سأكتفى منها بقانونين :

١ - من الضروري أن يكون أحد الشخصيات متهما .

٢ - من الممكن أن تكون كل الشخصيات متهمة .

القانون الأول يستبعد من حقل الاتهام كل الشخصيات الغريبة عن الرواية ومن الممنوع استدعاء متهم خارجي ليس معروفا للقارئ غريب على سلسلة القارئ بالأحداث التي تشكل قائمة « شخصيات » الرواية ، وهذا يتم تنفيذه من خلال إجراءات متنوعة سأسميتها « قانون العزل » وهو يقوم على وضع الرواية في مكان مقطوع عن العالم الخارجي ، في جزيرة ، في قصر ، في قطار ومن المعلوم أن أيّاً من غير الشخصيات لا يستطيع اختراقه . وهكذا كان أبطال « عشرة زنوج صغار » معزولين بسبب عاصفة في جزيرة مهجورة ، ومن خلال هذا يلغى الكون المحيط ، والمكان الروائي يشيد في كون شمولى مطلق على نفسه .

والقانون الثاني قانون رئيسي ، يمكن أن نسميه « قانون الارتياب » فكل الشخصيات موضع اتهام ، والتحقيق في مجرياته ليس له هدف نهائي إلا هذا : ترسيخ الارتياب الكلي من خلال إظهار أن كل شخصية من الشخصيات تمثل ثلاث خصائص ، اثنتان إيجابيتان وواحدة سلبية وهي الخصائص التي تبني الارتياب المتصل بالجريمة على النحو التالي :

الشخصيات =	س ١	س ٢	س ن
١ - الدافع	+	+	+
٢ - انتهاز الفرصة	+	+	+
٣ - الغياب عن الموقع	-	-	-

فكل الشخصيات لديها دافع كاف لكي تقتل وكلها كان لديها الإمكانية المادية لترتكب الجريمة ، وأى منها لم يكن غائباً ، ونحن مع الإطّباب من جديد ولكن هذه المرة على المحور المكاني، والذي يستطيع أن يفلت من دائرة الارتباب هو فقط المحقق نفسه ، والفرصة الأفضل منه هي فرصة الراوى ، لكن كريستي كانت لها جدارة استنفاد كل « الإمكانيات الحكائية » تبعاً لتعبير بريموند فى روايتيهما «قاتل زوجية أكرويد» و«الساعة الخامسة وخمس وعشرون دقيقة»، عندما جعلت هاتين الشخصيتين (المحقق والراوى) موضع اتهام أيضاً ، وهما شخصيتان فى الظاهر فوق كل اتهام .

هكذا يطرح الإجراء المزدوج للتطابق .

(٣) تطابق المسند إليه مع المسند ، فالشخصية داخل هذا الكون للزواية البوليسية ليست شيئاً آخر إلا شخصية متهمة ، إنها كذلك فى كل لحظة ، وفى كل ما تفعل ، وفى كل ما تقول وحتى فى كل ما لاتفعل ولاتقول ، ارتباب فى ابتسامة الدكتور الطيب ، ارتباب فى إخلاص الصديق الدائم ، ارتباب فى حيوية الخادم ، لأن كل شىء قابل للتأويل وقانون الجنس يقول : كل ما تقوله أو تفعله الشخصية مُبَس .

(ب) تطابق الشخصيات مع بعضها البعض : أيا ما كانت الفروق بين

الشخصيات في الصفات ، في العمر ، في الجنس ، فإنها تتسرب إلى شريحة واحدة ، لأنهم جميعا متهمون على قدم المساواة ، فهناك شك يطرح عليهم جميعا ، وهم يتابعون نفس المسألة ، لأن هذا أحد قوانين جنس الرواية البوليسية وأقلهم ارتيابا في الظاهر هو غالبا المجرم. ومن هنا ومن خلال استنتاج جدلي : أكبر الارتياح لأقل المجرمين، ومن الأشخاص يمتد الارتياح إلى الأشياء ، ارتياح في صرير الباب ، وأزير درجة السلم ، والنافذة المفتوحة ، والدولاب المغلق بالمفتاح ، وفي الفيلم البوليسى ، يكفى أن تستقر الكاميرا لحظة فوق أكثر الأشياء خلوا من المعنى ، لكى نوجه نحوه نفس الارتياح<sup>(١)</sup> ، وهكذا من خلال الامتداد ، فإن مجمل الأشياء والذوات التى توجد فى الرواية ، هى التى تشكل المكان الروائى ، وعالم الرواية البوليسية هو تماماً ما أطلقت عليه ناتالى ساروت Nathalie Sarraute فى مجال آخر « عالم الارتياح » .

ومع الوصول للحل ، يزول التأثير الساحر ، لأنه معه تنهد هذه البنية الشمولية ، وتعود للظهور البنية التناقضية ، ونقول إذا كان (س ١) متهما ، فإن (س ٢) و (س ٣) بريئان ، والتحديد الذى يحيط بالمسند إليه ، والذى كان « الخفاء » قد رفعه ، يعود من جديد ، ويعود معه النقيض فى نفس الوقت ، ففى مقابل اتهام واحد ، توجد براءة الآخرين ، لقد اختفى « الخفاء » وعمل التحديد ، فالارتياح حيد من خلال البراءة ، فمن الممكن وهذا حقيقى ، أن يكون كل المرتاب فيهم متهمين كما فى رواية س.أ. سبتمان « القاتل يعيش فى رقم ٢٦ » لكن هذا لا أهمية له فالنهاية سوف تُدخل فى الاتهام العالم المحيط ، والمتهمون لن يكونوا بمفردهم ومع العالم الخارجى

(١) هذا هو أحد قوانين الخطاب التى عبر عنها رولا بارت بقوله : « فى نظام الخطاب ، كل ما يُنَوَّن فهو ، من خلال تعريفه ، قابل لأن ينوه به » .

L'introduction à l'analyse structurale de récit.

سوف يعود للظهور الأبرياء ، وفى مواجهة المتهمين فقط فى عالم الرواية يوجد الآن غير المتهمين ، ومع الحل الذى تعتقد الرواية البوليسية أنها يجب أن تدخله مثل « نقيض الإبهام » الذى تتكون منه ، يدخل إلى نفس النص ، المعادلتان اللتان وصفنا بهما العالم التناقضى للشعر والنثر ، وإذا كانت « م = متهم و « م أ = غير متهم فإننا نعتبر :

من عالم = م

إلى عالم = م + م أ

ومن مبدأ التطابق إلى مبدأ التعارض .

إن الرواية البوليسية هى « إضمار بلاغى » ضخم ، إضمار لماذا ؟ ما منا قد استطلعنا أن نعتبر الحكاية « جملة نحوية » متطورة ، فيبقى من الممكن أن نواجه النص بالجملة ، وتصيح الرواية البوليسية إذن جملة لا يوجد بها مسند إليه ، فالمسند معروف وهو « قَتَلَ » والمسند إليه يبقى مجهولاً ، والوظيفة المرجعية إذن تصاب بالقصور ، ومثل القصيدة ، يمكن أن تعتبر الرواية البوليسية لغة إسنادية بحتة .

وإذا طبقنا نفس النظرة على نمط رواية المغامرات ، فإنه يمكن أن نقابل بينها وبين الرواية البوليسية ، فأحدهما سوف تفقد المسند إليه والأخرى تفقد المسند الأولى هى الرواية البوليسية ، فمع غياب المسند إليه ، يغيب التناقض ويختفى فى نفس اللحظة إجراءات تحييد المسند .

وهذا يقودنا إلى مشكلة المحتوى ، فالبنية الشمولية تؤكد تأثيرية النص ويبقى تحديد التأثير الذى يتعلق به المسند ، وبدءاً من المسند يمكن « قتل » الشرائح باعتبارها « مصائب » والشخصيات دون شك ليست إلا متهمة ، والفرق بين « متهم » و « مدان » هو فرق تصورى خالص ، ومن الناحية التأثيرية فالمتهم مثقل بتهديد كامن ، يبيت له الهلع ويدخل تحت شريحة

المصائب : « إنه الخوف - كما تعلم - الذى يشكل محرك القلق ويعبارة أخرى ، التهديد هو الأساس ، وهو الرافد الدرامى الوحيد للرواية البوليسية وينبغى أن « يعيشه » القارئ ، والقارئ لا يمكن أن يعيشه إلا إذا استولى على الخيال ، وإذا تم لمحه ، دفعة واحدة ، لابعثاره مشكلة تبحث عن حل ، ولكن باعتباره موقفا دراميا لا بد من تجاوزه <sup>(1)</sup> ، هذا هو ما يقال مع تحفظ قليل ، فالخوف ليس « معاشا » كما رأينا ، إنه مجرب لكن داخل الخيال ، فالقارئ يخاف ومع ذلك لا يفر ، لأن الرعب ليس رعبه هو ، إنه « كيفية » للعالم ، فالرواية أو الفيلم البوليسى يصف « عالم الخوف » الذى يوجد فى داخله ذوات فى خطر .

إن الغموض شريحة عامة ، بنية قابلة للانتقال إلى مدلولات مختلفة ، فالبحث عن الكنوز شكل موضوعا لكثير من الروايات ، وهو عدد يمكن أن يتزايد لو أننا أعطينا لكلمة الكنوز معنى رمزيا ، لكن لنحتفظ بها داخل معناها الحرفى ، والتأثير هنا عكس التأثير السابق ، فالكنز « وعد » ، محاولة تتسم بالإيجابية فى مجال « القيمة » ، لكن البنية هى هى ، والغموض هنا يغلف المكان ، ومشكلة المطابقة تظل مطروحة ، لكنها تتجه هذه المرة لا إلى الشخص ولكن إلى المكان : أين الكنز ؟ والإجابة : فى كل مكان ، ولأنه مختلف فإنه يمكن أن يكون فى أى مكان وهذا يعنى أن كل جزء من المكان يحتوى على الوعد ، أو المجال مرة أخرى يدخل فى الشمولية ، ولم يعد الأمر هو الخوف وإنما الأمل الذى يفتح المكان الروائى ، وينفس الطريقة فإن الوصول إلى الخاتمة ينهى التأثير السحرى ، واكتشاف الكنز يقسم المكان إلى قسمين متناقضين قسم يوجد فيه وقسم لا يوجد فيه ، وفى نفس اللحظة يفقد المكان الروائى كثافته ويعود إلى النثرية .

\* \* \* \*

(1) Beileau Narcejac. Ouvrage cite. p. 89.

من الممكن الآن أن نعود إلى الأشياء ذاتها ؛ لأن الغموض ليس شريحة تختص بالأدب وحده ، إنه كذلك شريحة « كونية » فنحن نجد في النصوص وفي الحياة ، إنه يشكل على نحو خاص الملامح الأساسية لما نسميه « ما فوق الطبيعي » .

وهناك نمطان من الغموض ، أحدهما ذاتي والآخر موضوعي ، والأول يتصل لا بالأشياء ولكن بالمعرفة التي نملكها ، أو بالأحرى لانملكها حيالها وفي الرواية البوليسية ، ينتج الغموض من خلال جهلنا بهوية القاتل لكن بالنسبة له هو ليس هناك غموض حول القاتل ، أما الشبح فهو على العكس من ذلك ، غامض حتى بالنسبة لذاته ما دام يفلت من خلال طبيعته من القانون الطبيعي، وما فوق الطبيعي، هو غير القابل للتفسير وفي الوقت نفسه غير قابل للتوقع ومن هنا تنساب مجالاته البنيوية، لماذا يكون الشبح شعورياً؟ إن الإجابة توجد بجديّة عند سيمون دي بوفوار Simone de Beauvoir في إحدى ملاحظاتها العابرة حول رواية «الضيف»: «وما أجده شعوريا أنه لم يكن مرتبطاً بالأرض، ويوجد في أكثر من مكان في وقت واحد» إنه حدس يخترق العلاقة الحميمة التي توجد بين الشاعرية والمكانية فكل شيء من حيث يمثل لحظة معينة نقطة واحدة في المجال المكاني، فإذا كان هنا ، فهو لا يمكن أن يكون هناك ، والشبح يفلت من هذه الحتمية ، لا لأنه يمتلك مهابة كلية الحضور ولكن لأنه يستطيع الظهور في أي مكان وأي زمان، وانطلاقاً من هذا فهو من الناحية الظاهرية الفينومينولوجية «في كل مكان» ، إنه يشغل «بالقوة» كل مكان وأيضاً كل زمان، والحضور الشبحي يجتاح الحقل الكلي، والعالم بأسره يصبح «شبحياً» وفي نفس الوقت مصدراً للخوف والرعب، والخوف يصبح هنا مرة أخرى «كيفية» للعالم ومجمل الكائنات فوق الطبيعية تتقاسم نفس المجال، الأشباح، الأطياف، والجنيات والعمق لم تعد أشياء داخل العالم، ولكنها أصبحت إذا أمكن القول

(أشياء - عوالم) ، وهي بنية مشتركة لكل جوهر شعري وهي التي تعرف الشعرية من الناحية البنيوية .

إنه من خلال قدرته « المتفشية » ومن خلال شموليته ، يتشكل الغموض في الشرائح الشعرية ، ومن أجل هذا فإن التأثير الذي يحث عليه يأخذ جانبا « مناخيا » ، إن الغموض يلتقط دائما على أنه مناخ وكذلك التأثير الذي يبثه ، الرواية البوليسية ، أفلام الرعب ، الرواية أو الأفلام الفانتازية ، لاتدخل المتلقى في خطر محدد ومعين ولكنها تدخله في خوف يحسه كأنه مناخ ، كأنه نوع من الكيفية المنتشرة على وجه العالم . لكن هذه الطاقة المتفشية ، ليس الغموض وحده هو الذي يملكها إنها في الطبيعة ، في « الأشياء » في الكائنات ، في المواقف في الأحداث التي تحتوى عليها ، ليس بالتاكيد من خلال ذواتها ، وينبغي أن نؤكد هذا ، فليس هناك شيء في ذاته شعري أو نثري ، ولكن فقط تبعا لبنية المجال الذي تثيره الأشياء ، ويمكن أن يقال عن جوهر ما ، أيا كان ، إنه شعري أو نثري . لأنه فقط من خلال ملامحه الموضوعية يتجه إلى أن يفرض - أو على الأقل أن يسهل - هذه البنية الظاهرية أو تلك ، وتبعا لذلك ينبغي قبل أن ندرس البنيات أن نذكر ببعض القوانين التي تحكم علم الظواهر ( الفينومينولوجي ) .

\* \* \* \*

لقد تم الحديث عن القانون الأساسي للإدراك من قبل علماء النفس (النظرية الجشتالية) تحت اسم (قانون الصورة/ العمق) ويطلق مصطلح «الشكل» عند الجشتالت على «الوحدات العضوية التي تتوحد وتتحد داخل المجال المكاني والزماني للإدراك والتمثيل»، والقانون إذن أن كل وحدة من هذه الوحدات لا يمكن أن تظهر إلا باعتبارها صورة حول عمق: «كل موضوع حتى لا وجود له إلا من خلال علاقة مع عمق ما» وهذا التعبير لا ينطبق فقط

على الأشياء المرئية ولكن على كل أنواع الأشياء أو الأحداث المحسوسة ،  
فصوت ما يتميز عن صوت آخر أو عن ضوضاء ، من خلال اتصاله بعمق ،  
أو عن الصمت باعتباره متصلاً بعمق آخر ، والعمق كالموضوع يمكن أن  
يتشكل من خلال إثارة متشابكة وغير متجانسة فأننا أرى شخصاً فوق عمق  
يتشكل من موضوعات الحائط ، الأثاث ، اللوحات .. إلخ لكن يوجد دائماً  
فرق ذاتي ملحوظ بين الموضوع والعمق (1) ، وأكثر التجارب شيوعاً يجعل  
بنية كترك قابلة للتعميم ، وعلى هذا فنحن لانستطيع أن ندرك «موضوعاً»  
باعتباره متحركاً، إلا فوق « عمق » ثابت ، فإذا كان هناك قطاران متوازيان،  
فإن أحدهما لا يمكن أن يلاحظ الركاب أنه يتحرك، إلا إذا كان الآخر ثابتاً(2)  
وعندما نفكر في هذا فلن نخلو من الدهشة حيال التناظر بين هذه القيمة  
(الصورة / العمق) والبنية التناقضية فيما يميز العمق أنه ليس صورة إنه  
يقتسم معها ملمحاً مشتركاً ، فالضوضاء لا يمكن أن تظهر إلا في المجال  
السمعي ، واللون إلا في المجال البصري ، ولكن داخل هذا المجال ، تتقابل  
الصورة والعمق باعتبارهما كلمتين متقابلتين في إطار نموذج واحد  
Paradigme ، فكل منهما يتشكل جوهره مما لا يوجد في جوهر الآخر ، وهما  
معاً يشكلان مجملًا باعتبارهما جوهرين متصلين ومتقابلين ، فبقعة حمراء  
لا تلحظ باعتبارها كذلك إلا إذا تحددت فوق عمق يكون من خصائصه في  
وقت واحد أنه ملون وأنه غير أحمر ، ويمكن إذن - دون أن تلوي الأشياء  
كثيراً أن نقبل بوجود تشاكل بين الإدراك واللغة أو على الأقل بين نمط من  
الإدراك ونمط من اللغة ، ولن يكون في هذا ما يعد جديداً ، إذا وافقنا على  
أن اللغة وظيفتها الأولى هي التعبير عن التجربة المدركة .  
ومن هنا يمكن أن نتساءل إذا كان يمكن أن نتابع التوازي ، لقد أظهر

(1) Guillaume psychologie de la forme, p. 21.

(2) Ibid : p. 58-59.

التحليل وجود نمطين أو قطبين للغة يتمايزان إما بهيمنة البنية التناقضية أو بهيمنة البنية الشمولية ، ألا يمكن انطلاقاً من هذا أن نقر بوجود نمطين أو قطبين للإدراك يتمايزان على نفس الطريقة ؟ وعلى هذا السؤال تجيب النظرية الجشتالية بالإيجاب .

إن تنظيم المجال الإدراكي في شكل (صورة/ عمق) لا يخضع في الحقيقة لقانون « الوجود الكامل أو العدم المطلق » إنه يحمل درجات ، فالصورة يمكن أن تكون أكثر أو أقل اختلافاً من العمق، ويمكن في النهاية أن يلغى الفرق ويتشكل المجال من شمولية متجانسة، والظاهرة لا تبدو في التجربة الطبيعية ، ولكنها يمكن أن تتحقق معملياً: «في تجارب و. ميترنجر، وضع الأشخاص في مواجهة شاشة بيضاء، مع إضاءة ضعيفة من خلال «بروجيتر» وهي تملأ كل مجال الرؤية البصرية وفي هذه الظروف، لا تؤخذ الشاشة على أنها سطح ينعكس عليه عمق ما، ويظهر اللون ليملاً المكان، وإذا زدنا من درجة الإضاءة، فسوف يتكثف اللون أولاً، لكن مرة ثانية ومع تركيز معين، وعلى بعد معين، سيبين أن التقدير الأول كان أقل من الواقع ، وأخيراً عندما تملأ الكثافة مرة ثانية، سيتحدد الانطباع المكون على السطح، في نفس الوقت الذي تتحدد فيه المسافة، وهذا التطور للإدراك نابع للفارق الأولى للنسيج السطحي لأوراق الشاشة ، ليس هناك إذن إدراك لموضوع إذا وجدت فروق كثافة لمثيرات قادمة من جهات متعددة في المجال .

إن تجربة كذلك تظهر الصلة الموجودة بين مفهومى «موضوع» و «فرق» فالموضوع يتكون، على مستوى علم الظواهر، ابتداءً من فرقين أحدهما مع الذات والآخر مع الكون، وهما فرقان مترابطان في ذاتهما، إنه عندما تواجه الصورة العمق تظهر المسافة أى البعد الثالث، والموضوع لا يتفصل عن الذات إلا بقدر تمايزه عن الكون، والبنية الثلاثية للمجال الإدراكي مبنية على نقيض مزدوج فالموضوع ليس هو الذات وليس هو الكون، ولكن بنية كهذه،

لا تظهر إلا في ظروف معينة ويمكن أن تختفي في ظروف أخرى ، حيث يتلاشى فارق الموضوع عن الكون وفي الوقت نفسه عن الذات : « لكن لو أن الإدراك الأول الذي سنسميه الإدراك الاستقرائي inductive بدلا من أن يكون مركزاً في جزء محدد في المجال ثم يتناغم مع موضوع محدد يبدو انتماءه إليه مثل اللون أو الصوت ، أقول لو أن هذا الإدراك غلف المجال كله ، لو أن ضوءاً ملوناً بدت الأشياء كلها بطريقة موحدة تسبح داخله ، أو صوتاً بدأ يملأ كل المجال الصوتي ، فإن الذات سوف تحس بانطباع أنها هي نفسها مختزقة بالكيفيات الحسية ، لن تبدو هذه الكيفيات فقط باعتبارها طريقة لوجود شيء خارجي وإنما كحالة من حالات الذات نفسها ، ولهذا النزعة في التنظيم يريد ورنر werner أن يحتفظ باسم « الحسية » في مقابل نزعة تنظيم أخرى هي الإدراك الموضوعي العادي »<sup>(1)</sup> .

وهكذا فإن الكيفية الحسية لا ترتبط في ذاتها بمنطقة محددة من المجال ، إنها يمكن أن تملأ المجال كله ، لكنها في هذه الحالة سوف تغلف الذات نفسها وتصبح في النهاية جزءاً من حالاتها ، أي أنها لن تعود في هذه الحالة كيفية محايدة ، ولن يتم الإحساس بها باعتبارها « معلومة » واللغة شاهد على ذلك فهي تقول : « أحس برائحة » فالرائحة في وقت واحد مجال للأشياء وحالة للذات ، إنها ليست مطلقاً من الناحية التأثيرية محايدة ومن الناحية الاتصالية غير مستقرة وتنزع في ذاتها إلى الانتشار حول الموضوع الذي تتبعته منه لتجتاح مجمل المجال الشمي لكن لو أن المثيرات البصرية والسمعية تناظمت بطريقة أسهل في شكل (صورة/عمق) وفي نفس الوقت نزعت إلى الظهور باعتبارها كيفيات لموضوع محدد ، تستطيع كما رأينا أن تغلف من بنية كهذه وأن تجدها مرة أخرى، شمولية تأثيرية، خالصة لكل منها، فهناك صلة على مستوى الجذور بين الشمولية والتأثيرية، وهذا على

(1) Ibid, p. 58.

الأقل ما أكده علماء التحليل النفسى فى مدرسة ليبزج (كريجر، فولكت) وعندهم أن «الشكل الأولى لكل الأشياء كان شعوراً، وبالمقابل فإن كل شعور يأخذ قالب الشكل الأول للإدراك المتشابه وفى هذا الاتجاه يمكن أن يتم شعور المعرفة»<sup>(1)</sup> .

والخلاصة هنا تتقاطع مع نتائج تحليلنا الخاص، مع تحديد هام، فالشمولية الحقيقية لا يثيرها فقط التجانس الداخلى للصورة ولكن تجانس المجال ، فصورة متجانسة لاشمولية لها إذا كانت متعارضة مع العمق ، هناك إذن بنيتان للمجال إحداهما تثير الشمولية وتلغى الفوارق وتشكل ظاهرة المعرفة التأتيرية، على حين أن الأخرى تمايزية وتقابلية وتشكل ظاهرة المعرفة الإدراكية، وإذا تأسس هذا التفريق فإن التحليل يستطيع إذن، انطلاقاً منه، أن يضع فى الاعتبار هذه الظاهرة التى لم تكتشف وإنما أعيد التعرف عليها، فقد عرفها الرومانتيكيون، وعلى أساس منها تبنى شاعرية الكون .

فى هذا الكون يوجد موضوع شعرى بين كل المواضيع ، أطروحة ثابتة للسفر فى كل الأزمنة والأمكنة والثقافات ، هو القمر أو بصورة أدق ضياء القمر لأن قمر النهار ليس شعريا ، وليس مثل قمر الليل ، فقط عندما ينشر ضوءه الناعم الغريب ، عندها يصبح شعريا .  
طيف عالنا ، واهب الروائع ، الغريب بين البشر

هولدرن

من التحليلات السابقة نستطيع أن نخلص إلى أن شاعرية القمر تتبعث من صفات خاصة بالضوء ، ومن خلال كثافته الضعيفة ، ينشر إضاءة غامضة وفارق الصورة/العمق يتلاشى وكل موضوع يحاول أن ينغمس فى

(1) Ibid, p. 192.

المجال المجاور ، وكل صورة تمتلك في ذاتها محيطا تابعا لها ويشكل حدودا غير قابلة للاجتياز بين « ما هي » و « ما ليست هي » ، وفي الضوء الخافت فإن محيط كل موضوع ، الأشجار ، البيوت ، إلخ تتماحي كما لو أن الأشياء تمتد في بعضها البعض ، وكثافة الضوء شديدة الضعف ، وشديدة ضعف التجزئة النمطية لدرجة لاستطيع أن تظهر معها الفروق القوية بين السطوح التي تعكسها ويلتقى « تقليص الفروق » مع ما سماه الجشتالت « الشكل الضعيف » وفي ضوء القمر كل موضوع يلمح على أنه شكل ضعيف ، وهو من خلال هذ ينزع إلى أن يذوب في الفضاء المحيط به ، المكان جرت عليه الشمولية ومن خلال هذا أصبح تأثيريا ، ومن هنا تظهر الإيقاعية التأثيرية لضوء القمر كما عبر عنها فيرلين :

الضوء الهادئ للقمر الحزين الجميل  
يجعل العصافير تحلم فوق الشجر  
ويخرج زفيرة الوجد من قفزات الماء  
القفزات الكبرى الرشيقة للماء بين الرخام

وكل أنواع الترابط الأسطورية يمكن أن تفقد لتقوية الظاهرة ، لكن كعوامل ثانوية، وربما كان الفضائيون الأمريكيون قد أفسدوا شاعرية القمر لكنهم لم يهدموها، لأن القمر يستمد قوته من ظروف إدراكية، يمكن أن يقال عنها من هذه الناحية، موضوعية، وهي من ثم قابلة للتعميم، وإذا كان الليل مصدراً لاينفد للشعر فذلك لنفس السبب البنائي، فكل موضوع يظهر في الليل كأنه لون من الطيف، ينتمي إلى المجالات المتجاورة غير المتمايزة، ومن الصحيح أن موضوعا ما يمكن أن يضاء بقوة فوق عمق ليلي، ويكون من المستحيل إذن وجود اللبس كما في حالة ضوء القمر حول الفرق الضعيف الباقي بين الصورة والعمق، ومع ذلك فإن الشاعرية تبقى، إن المعالم الأثرية

المضادة تتلقى من الليل المحيط بها مزيداً من الكثافة ؛ لأن الموضوع ينفصل لباختياره صورة عمقها الكون ، ولكن عمقها العدم ، وفي ضوء النهار كل موضوع يتم لمحه فوق عمق موضوع آخر ، وفي الليل تتمايز الأشياء فوق عمق الظلمات التي تواجه الضوء ولكنها لاتواجه الأشياء ذاتها ، والموضوع في إطار الخصائص التي يتكون منها يبقى حراً من كل تقيض ، ولا يعود مقيداً بحدوده ولكن متسعاً حولها ويبدو كما لو كان يجتاح المجال الشمولى ، والليل لا يواجه الموضوع ، ولا يحصره في ذاته لكنه على العكس يفتح حرية الاختراق أمام الموضوع ويتلبس به كأنه الوحيد في الكون ، وتبعاً لتعبير جميل نستعيده من سارتر ، إنه يظهر «كموضوع عملاق داخل عالم قفر» .

البنية الشمولية تضع في الاعتبار وفقاً للمبدأ نفسه ، ما يمكن أن نسميه « تأثير المشهد » ، وإذا كان كل مشهد هو حالة للنفس على حد تعبیر امييل ، أى يتفاعل تأثيرياً بحالة كونه مشهداً ، فذلك لأنه شمولى متجانسة ، وكل مجمل لموضوع يرى من بعد معين فهو مشهد ، والبعد هو الذى يخلق التجانس ، وإضعاف الفروق الضوئية واللونية التى تشكل تقابل الصورة / العمق لايمشهد إلا اللوحة البصرية التى ألغيت منها هذه البنية ، ولكى نضع فى الاعتبار هذا التصور يكفى أن نعيد تشكيل المشهد مع تثبيت أحد الموضوعات التى تشكله ، والموضوع المثبت سيصبح صورة ، ويصبح الباقي عمقاً ، وإذن فما هو التثبيت ؟ كما تسأل مرلو بونتى ... من جانب الموضوع هو فصل المنطقة المثبتة عن باقى المجال ، هو قطع الحياة الشمولية للمشهد ، من جانب الذات هو أن نحل محل النظرة الكلية التى تكون نظرتنا من خلالها مأخوذة بالمشهد كله ومستسلمة لاحتياجه ، نحل محلها نظرة ملاحظة أى رؤية محلية محكومة بمنهجها<sup>(1)</sup>، وهكذا فإن تثبيت موضوع يعنى إعادة ميلاد البنية التقابلية فى المجال الملاحظ وفى

(1) Phenomenologie de la perception, p. 261.

نفس الوقت تفكيك المشهد التائري معه .

وبصفة أكثر عمومية يمكن أن ندعى أن الظرف الملائم للشعرية كل « تأثير قناعي » كل ما يذيب الأشكال ، يضعف الألوان ، يغرق الفروق . مثل الضباب الذي يعتبره بودلير : « مكانا ووسيلة لإعلان البشارة الروحية »<sup>(1)</sup> . وحده الشعراء وخاصة الرومانتيكيين منذ زمن طويل يربط الطاقة الشعرية بهذه الخاصة البنيوية التي يمكن أن نشير إليها باعتبارها « غامضة » « عائمة » ضبابية ... إلخ .

ومن الناحية البنيوية ، فإن الضباب معادل للغموض ، ويعد كذلك كل شكل تلميحى لا يظهر مدلوله جيداً ، فما هو غامض Comfus بالمعنى الحرفى هو الذى يتميز بصعوبة عن غيره ، وهذا يجعلنا نرى التطابق الظاهراتى بين الوضوح والتميز ، بالقياس إلى المبهم والغامض ، ونموذجنا يلتقى هنا بالدرس الأساسى لفن الشعر لفرلين ، لقد كان يفضل « البحر الفردى » لأنه :

أكثر غموضاً ، وأكثر ذوبانا فى الهواء

و ضد التقابل القوى أسود / أبيض ، تفضل الشعرية «الأغنية الرمادية» وفى مقابل الألوان الشديدة التحديد تفضل « الأطياف » اللونية التى تنزع إلى محو الفروق اللونية :

إننا نريد مزيداً من الأطياف  
لا الألوان ولاشىء سوى الأطياف  
نخطب ود الطيف فقط  
إنه حلم الحلم ونأى العرف

(1) Richard, Poesie et profondeur, p. 109.

أننا يمكن أن نلاحظ الآن بوضوح أين تنفرس تأثيريا شاعرية الأشياء ، إن الأمر يتعلق ببنية ظاهراتية خالصة ، وشيء ما لا يقال عنه إنه شعري إلا من خلال كونه فقط يفضل في ذاته نمطا معيناً للظهور ، مثل البحر ، فهو ليس شعريا باعتباره كتلة مائية مالحة ، ولكنه يلتقط شعريا من خلال رؤيته كشريحة من جنس ، جزء من كل ، فالشعرية تأتي من ظروف ظهوره حيث يبدو كصورة نون عمق أو خلفيه أو أنه شيء واحد ، بكل وحدة الصورة / العمق ، الذي يشكل خاصية البحر هو « اللامحدودية » وهو تصور التقى به من قبل التحليل اللغوي ، وتأثير اللامحدودية في هذه الحالة لا يأتي من مناورة لغوية ولكن من الشيء ذاته من خلال كونه يقدم نفسه نون حدود البحر لاشاطى له ، إنه يمتد مع الأفق ويختلط في النهاية بالسما ، وبالمعنى الاشتقائي للكلمة فهو شديد الاتساع ، ومن الناحية الظاهراتية لانتهائى وهو من هذه الناحية كما يقول فاليرى :

البحر ، البحر دائماً يبدأ من جديد

وهو من خلال اللاتهنائية يلغى ملامحه الخاصة ويصبح كما سماه

فاليرى : « سكون الآلهة » .

والخاصة الظاهراتية الخالصة للشعرية ، يمكن أن يلغى عليها الضوء من خلال أمثلتها ، حيث يجتاح الموضوع أو يُفقد تبعاً لموقع الملاحظ له ، فغاية ما ليست شعرية إلا نُظرت من الداخل ، وهنا ، وهنا فقط تهمل حدودها ، وتبدو شمولية تغلف الأبعاد الثلاثة ، وبالنسبة للذى يراها من الداخل لم تعد شيئاً داخل العالم ، إنها عالم ، إنها تتشكل على أنها عالم الغاية ومن خلال هذا تكشف عن جوهرها الشعري المتنوع في ذاته تبعاً للظرف الذى يكون « مربعاً » عند مالرميه ، و« عظيماً » عند هيجو .

حول مفهوم « الحد » يعمل اللغويون وعلماء الكونيات ، ومفهوم الحد هو

مفتاح قُبَّة النموذج المطروح هنا ، فالنثرى هو كل ما يقدم نفسه من خلال الكلمات أو الأشياء مقترنا بحده الخاص ، متضمنا من خلال هذا التقديم نفسه تقيضه الخاص ، والشعرى غير المحدود يجتاح المجال ويستبعد كل نقيض خارج ، مجال ظهوره ، الغابة ، البحر ، السماء ، الصحراء ، كل الأشياء التي تغلت من خلال بنيتها الشمولية من الفارق أى من النثرية ؟ سوف يسمح التحليل برحلة عابرة فى مجال لم نلمسه بعد ، وحقيقة أننا لن نفعل ذلك إلا فوق أقدام الشاعر الذى يقول :

كأنها تضيف إطاراً جميلاً إلى اللوحة  
مع أنها رسمت بريشة شديدة العظمة  
لست أدرى أى غرابة أو بهجة تكون بها  
حين نعزلها عن الطبيعة الهائلة

هذا النص لبودليير يستحق أن نقف أمامه ، لقد قال الأساس الذى قاله تحليلنا من جديد بعده . وعبارة « لست أدرى أى غرابة أو بهجة » هى تماماً وصف التأثير الشعرى ، من أى تأتى ؟ ليس من اللوحة ذاتها برغم جمالها الفائق ، لكن من الإطار ، ومن خلال عملية بنوية أطلق عليها التحليل « العزل » وهى الكلمة نفسها التى يستخدمها بودليير ، فالإطار يعمل شعرياً حين « تعزل » الرسم من الطبيعة الهائلة والطبيعة هنا هى الكون المغلف ، أى العمق الذى نعرف أنه لحدود له ، إنه يستمر تحت الصورة ، ويمتد فيما وراء الحدود الفيزيائية والمجال المرئى ، وعلى هذا العمق تنهض اللوحة كصورة ومن هنا فهى لم تعد إلا شيئاً ، داخل الكون وأيا كان جمالها الخالص ، فسيظل محصوراً فى ذاته ولا يوجد شعرياً فى الكل الذى يحيط به ، وهنا يتدخل الإطار ، ليكسر التضامن الظاهرى بين الصورة والعمق ، وعندما يتم العزل عن العالم ، تصير اللوحة عالماً بدورها ، وهنا توجد جنور

: لست أدري أى غرابة « هذه الغرابة هي التي أردنا أن نرى خلالها الخصائص المكونة للشعرية ، والواقع أن الغرابة ليست إلا طريقة لوصف سلبى لهذه البنية الشمولية حيث تظل الصورة « هي هي » ومع ذلك تصير « غيرها » من خلال قطع صلاتها بالعالم .

الفرصة مواتية لكي نتحدث عن خلط قديم مستمر بين مسلكين مختلفين فالشعري يختلط في الاستخدام الجارى بالمثالي فتشعير شيء معناه جعله تاماً ومحو نقائصه ، وملء ثغراته ، والواقع أنه ليس كذلك على الإطلاق ، فالشيء يمكن أن يكون تاماً في جنسه ، على كل مستويات القيمة حتى الجمالية ، ومع ذلك يبقى نثرياً ، إذا أصر على أن يستمر في وسط الأشياء الأخرى باعتبارها منطقة مجاله أو جزءاً من عالمه .

وهو لن يغزو بُعد الشعري إلا إذا انقطع عن العالم واتخذ مكانه لكي يتكون داخل ما يسمى (الأشياء - العوالم) وهنا يكمن الفرق بين الجميل والشعري ، فالشيء لن يكون إلا جميلاً إذا ظل شيئاً ، ولن يكون شعرياً إلا إذا استثمر العالم الكلي، فالشيء يكون شعراً كاملاً أولاً يكون شعرياً على الإطلاق .

\* \* \* \*

ولنواصل هذه الإطلالة السريعة على العالم الشعري ، فهناك شريحة أخرى من الموضوعات ، تنجح في أن تغزو الشعرية لا انطلاقاً من الغموض الإدراكي بالمعنى الصرفي ، ولكن انطلاقاً من بنية ظاهراتية حيث يمتزج الإدراكي والتخييلي مثل الموضوعات التي اهتمت بها الشعرية في مرحلة ما قبل الرومانتيكية، مثل الآثار ومن غير المفيد أن نقتبس هنا نصوصاً مشهورة والآثار يبقى لها نفس شعري من الصعب إنكاره ، فما هي أصوله ؟ .. هناك جمال ذاتي للآثار « الزمن لا يقهر الموضوع، وعلى العكس

فالحتمية الخارجية التي يمارسها عليه تسمح بظهور الحتمية الداخلية ،  
والموضوع الجمالي تحتفظ به الآثار لأنها تستخدمه وفقاً لمعاييرها الخاصة ،  
و«دون أن تشوّهه»<sup>(1)</sup> .

وصحيح في أحوال كثيرة ، أن الآثار إذا كانت قد احتفظت بجمالها أي  
بوجهها وأسلوبها ، وإذا كانت حصون القرون الوسطى مازالت تبدو في  
أحجارها الخشنة والبدائية ، فإنه يكتمل الزمن الثاني من الصورة ،  
التراسل بين الموضوع وبين ما يثيره ، فمع زمن العصور الوسطى الذي  
مضى والذي يثار من خلال التراسل ، يثار الذوق الوسيط في شكله  
المعاصر ، لكن الجمال ليس مشروطاً ولا ضرورياً ولا كافياً للشعرية، فبعض  
الأحجار المرصوفة إذا حملت طابع الزمن ، إذا كانت وجه عصر هو في  
وقت واحد منصرم وجليل ، فإنها تحتفظ بسحره ورقية ، وعلى عكس ذلك  
فإن مبنى جميلاً صنع بدقة وكمال ، يحتفظ بجماله من خلال مكوناته ،  
ولكنه لا يحتفظ بالقدرة على إثارة المشاعر ، لأنها تنبعث من الصلة الجوهرية  
الفيزيائية التي تربط الحجر مع ماضية الخالص ، الطاقة الشعرية للتلويح !  
والعشاق يعرفونها جيداً بالنسبة لكل الموضوعات حتى الخالية من المعنى  
تبقى مثيرة من خلال العلاقة الجسدية التي تحتفظ بها مع من كانت له . إذا  
كانت الآثار شعرية ، فإن ذلك يعود إلى سبب بنيوي يمكن أن نضعه تحت  
شكل التناقض ، فالحاضر يقابل الماضي، كما يتقابل ما هو موجود مع ما  
لم يعد موجوداً، لكن هذه الأحجار في الآثار هي في وقت واحد حاضر  
وماضٍ ، فهي موجودة ولم تعد موجودة إنها موجودة في الحاضر، ولكن  
الماضي يسكنها ويخالطها، موضوع تناقضى وبنية متشاكلة، إنه حاضر -  
ماضٍ خليط من (الآن) ومن (قد كان)، والأفكار الميتافيزيقية التي يثيرها  
الزمن، الموت... إلخ، التي أسند إليها ديرو الجلال لا تتوقف عن النمو، وليس

(1) M. Dufrenne, Phénoménologie de l'expérience esthétique, 1, p. 218.

من الضروري كى تلتقط شعرية الأثار أن تملك تفكيراً عظيماً ، فقط علينا أن ندعها تجتاحنا من خلال هذا الوجود الغريب للغياب وحنينه التائيري .  
ومفهوم الأثر من منظور الزمن كمفهوم السفينة من منظور المكان ، موضوعان فى ذاتهما مختلفان اختلافا جذريا لكن تجمعهما بنية واحدة ، فالسفينة هنا - هناك ، والأثر حاضر - ماضٍ ، والسفينة التى أراها هى هنا إنها تستريح فى هدوء على الماء الساكن للمرفأ ، وهى فى نفس الوقت هناك ، إنها تعبر التناقض المكانى كما يعبر الأثر التناقض الزمانى ، وحديث بودلير عن « الحس اللانهائى الغامض الذى يوجد فى تأمل السفينة » تنغرس جنوره فى هذه البنية المزبوجة والمتعارضة التى من خلالها تتجاوز السفينة ظروفها كموضوع مثل الموضوعات الأخرى وبين الموضوعات الأخرى لكى تشكل عالما وحده تعيشه وحدها .

وكل الموضوعات التى تملك فى ذاتها ثنائية مماثلة عبرت إلى المملكة الخاصة للشعر ، نوافذ بودلير ومرايا مالرميه ، فالنافذة تقدم للرؤية ما يستعصى على الاتصال ، شفافية للعين وعتامة لليد ، أما المرأة فهى تظهر وتخفى فى وقت واحد فالذى ينظر لايرى شيئاً مما ينظر إليه ولايرى إلا نفسه ، إنها تنتمى إلى نفس هذه الشريحة من الموضوعات ، الأثار ، السفن ، النوافذ ، المرايا ، وهى لون من خيال الواقع ، من السحر الطبيعى الذى تهرب من خلاله من حتمية « الوجود داخل الكون » لكى تبني « وجودها » فى كونها الخاص الذى تسكن فيه الشعرية .

لقد حانت اللحظة للإجابة عن اعتراض لم نضعه فى حيته، لأننا احتفظنا بمشكلته حتى هذه اللحظة من التحليل التى هى مهبأة للرد عليه، لو أن الشعر، تأكيداً لنموذجنا ، هو فى الواقع شمولية من خلال نقض النقيض، كيف نوضح الشعرية فى العبارات أو الأشياء المتعادلة نقيضيا oxy more، حيث تلغى البنية التناقضية من الخارج وتبقى فى الداخل ؟

وتعبيرات مثل « ظلمة واضحة » لكورنى ومثل « أحبك وأكرهك » لكاثول ، ليس لها مقابل كما قلت ، ولكن لها نقيضها فى ذاتها ، فإذا ألغت النقيض على المحور المثالى فهى ستجده على المحور التعبيرى ومن هنا فإن « الأثر » يكون شموليا من خلال نقيضه الداخلى ، فهو لم يترك شيئا خارجه - وهو بهذا صنع عالمه ولكنه عالم يعيش داخله التناقض بين الحاضر والماضى الذى يمثلهما فى وقت واحد .

إننا يمكن أن نقترح الإجابة التالية : أن التناقض المثالى الجذرى يفترض ملمحا مشتركا ، شريحة يكون للطرفين المتناقضين علاقة بها ، وفى حالة « الأثر » فإن هذه الشريحة هى الزمن ، أى الصيرورة ، والزمن يمضى وهنا يكمن جوهره ، ولقد قال أبوللوينير :

الزمن يمضى كهذا الماء الذى يجرى  
الزمن يمضى ..

والماضى فى « الأثر » لم يعد إذن حاضرا قديما ، استطاع بهذه الصورة أن يبقى غير مختلف عن الحاضر ، إنه « الماضوية » باعتبارها رمزا لما حدث ، أقنوم للزمنية باعتبارها موتا من ذاتها إلى ذاتها ، والحنين الشعري لاينطلق مما كان ، ولكنه يمزق الذات فى مواجهة ما يمثله له الظرف الأساسى لوجوده البشرى الخالص ، « الأثار » هى الزمن وقد صار تأثيريا ، وعبارة مثل : « أنا أحبك وأنا أكرهك » تجسد « مصادفة تناقضية » كان ينبغى من خلالها أن يلقى بعضها بعضا على مستوى الجملة ، لكن الملحين المتعارضين ، الحب والكراهية ، هما رمزان لشريحة سماها . ر . بلانشى « عاطفية » فى مقابل « اللامبالية »<sup>(1)</sup> ، إنها تشير إلى العاطفة فى معناها الأساسى ، الحساسية المفرطة لكل ما يمس الذات المحبوبة فى

(1) R. Blanché. Structures intellectuelles, p. 104.

مقابل اللا إحساس في حالة اللاحب ، وخلال « التعادل النقيضى » نلتقط  
العاطفة دون نقيض وفي الوقت ذاته داخل كثافتها التأثيرية .

\* \* \* \*

لقد التزم التحليل حتى هذه اللحظة بالموضوع ، وسوف يستدير الآن  
نحو الذاتية ، والواقع أن ما سماه « الموضوع » لم يكن بالنسبة له الشيء  
في ذاته لكن الشيء لذاته ، وهو بهذا المعنى لم يبتعد إطلاقاً عن الذاتية ،  
ولكن يبقى أن البنية الظاهرية كانت موجودة في كل مثال تم وصفه حتى  
الآن ، خاصة لظروف الأشياء ذاتها ، فلانهائية البحر هي بالتأكيد ظاهرية  
خالصة ، فالبحر في الحقيقة ليس بلا حدود ، ولكن يبقى أن هذه السمة  
التصقت بمفهومه من خلال تراث هائل للبحر ، وإذا اقتربنا الآن من تحليل  
للحم والذاكرة كحظتين رئيسيتين للذاتية فإن التحليل يستدير نحو « الشيء  
الخالص لذاته » في مجال واسع ومعقد ، والسير فيه دون شك مغامرة .  
ولكن يكفي أن تكتب كلمة مثل حلم ، ذاكرة ، لكي نضع في الاعتبار أن  
الصفحات التالية لن تكون إلا جساً خجولاً لعمق هاتين الهوتين ، إن التناظر  
بين الحلم والشعر هو واحد من اكتشافات الرومانتيكيين ، « الحلم ليس إلا  
شعراً غير إرادى » كما كتب فون جاكوب ، ونفس العبارة نجدتها بعد سبع  
سنوات عند جون - بول . وينبغى أن نتساءل على أى أساس يستقر هذا  
التقارب ، والإجابة التي تعد سريعة وخاطئة هي أن نقول إنه تشابه  
المحتوى بينهما . الحلم والشعر يقتسمان « الخيالية » التي تصور على  
أنها حرية في مجابهة الواقع ، وسوف يكون غريباً أو حتى خيالياً ممن  
يصفهما أو يقصهما أن يحاول تقريبيهما من الواقع ، فالتصور المثالى  
التقليدى يجعل الخيال مقابلاً للواقع ، وداخل الخيال يجد الشعر والحلم  
توحدتهما ولكي نقتع بعكس هذا ، يكفي أن نلاحظ أن القصيدة في محتواها

تستغنى عن الخيال ، وأنها في الواقع كما لاحظ راموز Ramuz عندما قال :  
إن القصيدة على خلاف الرواية لاتخترع شيئاً<sup>(1)</sup> ، الإبداع الشعري ،  
وينبغي أن نؤكد على هذا ، يكمن داخل التعبير وليس داخل المعبر عنه ، أما  
الحلم فالحكاية التي هي في الواقع الذات المتيقظة ، هي غالباً في وقت واحد  
غير معقولة وغير متلاحمة ، غالباً وليس دائماً ، فهناك أحلام تقص أحداثاً  
محتملة تماماً ، وهو ما اعترف به ضمناً فرويد حين صنف الأحلام إلى ثلاث  
شرائح ووضع في الشريحة الأولى : « الحلم الواضح والمعقول الذي يبدو  
وكأنه استعير مباشرة من الحياة الواعية ، هذه الأحلام التي تقع كثيراً ،  
تكون قصيرة ولانتهت بها إطلاقاً ، لأنه لا يوجد فيها ما يدهش أو ما يثير  
الخيال »<sup>(2)</sup> ... ويضيف فرويد : « ومع ذلك فنحن لانتزدد في روايتها  
فخصائص الحلم لاتخلطها أبداً مع ما تنتجه الذات المتيقظة »<sup>(3)</sup> .

ومن الملاحظ في هذا النص أن فرويد لم يطرح السؤال لمعرفة على أي  
شيء اعتمدنا «لمعرفة خصائص الحلم» في الحلم الذي هو «واضح ومعقول»  
وذلك لأنه يهتم بمضمون الحلم أكثر من اهتمامه ببنيته، والحلم ليس له فائدة  
في علم النفس إلا من خلال كونه دالا يهدف تحليله إلى فك طلاسم المدلول  
الكامن، والأحلام التي تنتمي إلى الشريحة الثالثة والتي هي «غير متلاحمة،  
وغامضة ولامعقولة» هي وحدها التي تملك قيمة رمزية، والأحلام الأخرى  
لاتعبر إلا عن متع واعية، مثل الطفلة الصغيرة التي تمنع من بعض المأكولات  
فتحلم بأنها تأكل الفراولة، ولكن في هذه الحالة، كيف نعرف أن هذا حلم ؟

والإجابة المقترحة هي ما يلي : الفرق بين الحلم واليقظة هو فرق بنيوي  
لمجال الظاهرة ، ففي الحلم يلغى تنظيم المجال إلى صورة / عمق، وبهذه

(1) C.F.M. Raymond, La Crise du roman, p. 208.

(2) Le Réve. et son interprétation, p. 28.

(3) Ibid.

المثابة يشبه الحلم الشعر، فالوعى الحلمى كالوعى الشعرى هو وعى شمولى. تصعب تماماً ملاحظة الحلم فى شكلة الخاص ، والذى يلتقطه الوعى المستيقظ ، هو المحتوى المتصل بالأحداث ، لكن ليس من السهل « إعادة رؤية » حلمه ، ودون شك فهذا هو السبب الذى من أجله لا توجد إلا دراسات قليلة جداً حول هذا الموضوع ، ولكن هناك وسيلة للاقتراب منه عندما توجه النظرة إلى شكل للوعى قريب من الشكل الحلمى ولكنه باق فى إطار الوعى المتيقظ ونحن نملك حوله ملاحظات قيمة لجاستون باشلار<sup>(1)</sup> .

ومن الصحيح أنه هو أيضاً يهتم بالمضمون أكثر من اهتمامه بالشكل ولكنه خلال الطريق يعطى إشارات هامة حول النقطة التى تشغلنا . إن حقل الظواهر تمت بنيتها تبعاً لتقابل ثنائى / مزدوج ، مقابل الأنا / اللا أنا وداخل اللا أنا مقابلة الشئ / الكون ، الذات والموضوع والكون تشكل الأقطاب الثلاثة لحقل الوعى ، وهذه البنية - داخل الوعى الحلمى تنزع إلى أن تضعف حتى تختفى فى النهاية ، وقد كتب باشلار « ذات الحالم هى ذات منتشرة ، إنها تجتاح كل ما تلمسه ، وتنتشر فى الكون ، ولأنه يعيش حقيقة كل أرجاء مجاله فإن الإنسان من خلال الحلم هو فى كل جزء من الكون ، إنه فى « داخل » لا « خارج » له ، وليس خالياً من المعنى أن يقال فى التعبير الجارى إن الإنسان « استغرق » فى حلمه ، فلم يعد الكون بالنسبة له وجهاً لوجه والأنا لم تعد فى مقابلة الكون ، ففى الحلم لم يعد هنا « اللا أنا » ففى الحلم لا وظيفة لكلمة « لا » وكل شئ ممكن<sup>(2)</sup> .

فى هذه الفقرة تم التركيز على اختفاء التقابل ( ذات / موضوع ) لكى نعلم أن المتقابلين مترابطين ، والشئ لا ينفصل عن الأنا إلا حين ينفصل عن

(1) Poétique de la reverie.

(2) Ouvrage cite, p. 144.

الكون ، وتبادليا ، فإن كون الحالم ، هو كون دون انفصال ودون فروق حيث لاحظ باشلار « لم تعد هناك وظيفة للا » والفرق بين الوعي الحالم والوعي العادي ليس هو فرق المحتوى ولكن فرق الشكل ، والوعي الحالم يمكن أن يعرف مثل اللغة الشعرية من خلال عدم وجود النقيض ومن خلال الشمولية التطابقية مع ذاته .

ملاحظة أخرى تناقضية يظهرها باشلار عندما مزج الحلم بالذكريات « السلم الذي يؤدي إلى الكهف ، نحن « نازل « دائماً ، ونزوله هو الذي يبقى في الذكريات ، والنزول هو الذي يسم حلمنا ، وسلم غرفة مخزون الطعام أكثر خشونة ونحن « نصعده « دائماً ، إنه رمز الصعود إلى الهدوء الكامل المنفرد، فعندما أعود إلى غرفة الطعام فلن أنزل أبداً (1) .

وما أحب أن أسميه «تناقض السلم» هو نموذج مثالي، إنه يطرح ويحل مأزق الذات والآخر، فسلم الحلم ، ليس مختلفا في ذاته عن السلم الحقيقي وهو ليس أكبر ولا أصغر، ولا أجمل ولا أقبح، إنه هو نفسه، ومع ذلك فهو مختلف، لأنه يحول نقيضه الخاص ، سلم نهيط عليه ولكن لانصعد ، تخريف عقلي ، إنه يخرج على تصوره الخاص ، فتصور السلمية إذا أمكن القول ، هو أن نصعده وأن نازل عليه ، وخاصية التصور أن يجمع شيئين متقابلين في وقت واحد ، ففي داخل تصوره « الخيال » يوجد الذكر والأنثى ، البالغ والصغير ، لكن التصور يصطدم ببدهيات الواقع المعاش ، سلم الكهف ينزل في ذاته وبطبيعته ، وصعوده هو انتهاك لذاته الخاصة ، وإنكار لجوهره التائيري ، ودون شك فإن حقيقة الموضوع هي حقيقة تصوره ، والسلم الحقيقي يصعد وينزل لكن الحلم له أسبابه التي لا يعرفها الواقع ، حرية التناقض ، فكل واحد من السلمين يمكن أن يقدم ماهيته التأثيرية الخاصة ، فسلم الكهف يهبط نحو الخوف ، وسلم الغرفة يصعد نحو السعادة .

(1) Poétique de l'espace, p. 41.

ومن الجدير بالتسجيل أن نجد عند فرويد نفس الملاحظة في التعليق على حلم حقيقي ، لقد كتب : « الذي يلفت النظر بشدة هو الطريقة التي يتبعها الحلم تجاه الشرائح المناقضة والمضادة ، فتلك مهملتها تماماً و « لا » ليست موجودة بالنسبة للحلم »<sup>(1)</sup> ومرة أخرى يقول : « يبدو أن « لا » غير معروفة هنا »<sup>(2)</sup> .

إن الوعي الحلمى يظهر كدرجة مطلقة في إجراءات شمولية الظواهر . وفى الحلم يختفى تماماً التقابل بين الصورة / والعمق ، فكل شيء هو صورة والحلم ليس له خلفية ، وليس له خارج ، ومسرح الحلم يحتلّ - إذا أخذنا تعبير بودليير - « كل أرجاء مجاله » ، وفى الكابوس ، كل شيء كابوس ، فليس التهديد محصوراً فى مكان معين ، إنه ينبعث من كل مكان إنه يشكل حتى نسيج عالم الكابوس ، ونفس الأمر بالنسبة للزمن ، والحلم لا يعرف لا الأمل ولا الندم ولا « قبل » ولا « بعد » إنه بكلية فى الحاضر ، وليس هنالك أبعاد للغياب ، من خلاله يمكن أن يكون شيئاً آخر غير ما هو عليه ، ومن خلال هذا يصبح الحلم شعراً خالصاً ، وكل شعر لاهدف له إلا أن ينتج من خلال وسائل الفن هذا التأثير البنيوي الخاص الذى يمكن أن نسميه « تأثير الحلم » حيث تتحرر كل الذوات وكل الأشياء من نقائصها وتعود إلى تطابقها التائري الخاص .

ونفس النمط من بنية - أو من فك بنية - المجال ، نلاحظه داخل « الذاكرة » والذى سماه بروسست « اللإرادية » ، حيث الذكريات لانتثار ولا تثبت ولا تحلل ، ولكنها تعبر بعفوية وتسحب معها هذا التأثير الخاص الذى سماه النفسيون « الذاكرة التائيرية » والتي استطاعت أن تؤسس وجودها ،

(1) La Science des rêves, p. 779.

(2) Le rêve et son interpretation, p. 65.

والمشكلة في الحقيقة هي معرفة ما إذا كانت « البهجة » الذي نخترناها لمذاق فاكهة صيفية ما ، هي تأثير مختزن في الذاكرة ، أو هي غير حقيقية ، مثل كل تجربة غير معاشة في الحاضر ، في وصفنا للتأثيرية العاطفية كنا في جانب فرض يقترب من التفسير الأول ، فهي مجربة غير معاشة ، وهناك تأثيرات خيالية نستطيع أن نظهر معها الأشياء كما كانت في الماضي ، وتبقى تحت شكل الذكريات التأثيرية ، ومع ذلك فالمشكلة في هذه المرحلة من التحليل ليست هنا ، فليس هنالك أهمية كبيرة في معرفة ما إذا كان التأثير الخالص للذكريات هو مجرب قديماً أو حديثاً ، والسؤال الوحيد الملائم هو التمييز بين نمطين من الذكريات مختلفين تبعاً للبنية ومرتبطين تبعاً لخصائصهما التأثيرية أو المحايدة .

وصورة « كومبراي » التي كانت تعاوده كل ليلة وصفها بروسست على أنها لون من الطرف المضى ... المعزول عن كل ما يمكن أن يوجد حوله ، والمنفصل وحده في الظلمة <sup>(1)</sup> ومن جديد يجد التحليل في طريقه الكلمة المفتاح «معزول» مسجلة الانقطاع عن الأشياء ، وعن الكون وانقطاع الصورة عن العمق، وبالترابط مع هذا الملح البنيوي ينتج ما سماه بروسست «الانطباع» الذي نجد داخله ما أسميناه هنا «التأثر» و«بروسست يربط مباشرة بين الانطباع والشعر: «الشاعر الذي يكاد يكون قد نسي كل شيء يذكره، يحتفظ بانطباع شارد»، وهكذا يتفصل انفصلاً صريحاً في الذكريات، هذان النمطان من موضوعات الوعي، وهما الوقائع والانطباعات، والذاكرة الإرادية تحتفظ بالوقائع والذاكرة الإرادية تحتفظ بالانطباعات، ولقد لاحظ « قرانز هيلين » ، نفس الملاحظة تماماً ، يقول : «ذاكرتي ضعيفة ، أنسى بسرعة ما يحيط بي، أنسى الملامح ، فقط يبقى اتساق النغم داخلي ،

(1) A la recherche du temps perdu. Pleiade, 1, p. 43.

لا أمسك جيداً بالموضوع، لكنني لا أستطيع أن أنساه، فالمنام يحتفظ بإيقاع الأشياء والنوتات « وقد علق باشلار على هذا قائلاً : « هيلين يتذكر في قصيدة « وصحيح أن الشاعر لا يلمح ولا يترجم ، من الأشياء والنوتات في كلمات إلا « إيقاعاتها » ، الإبهام وغموض الأشياء الموصوفة ، ليس طريقة للكتابة ولكنه وفاء لصدق التمثيل للعالم الذي يلتقطه الوعي عندما يتذكر أو يحلم ، ويمكن أن نتساءل هل الذي تقدمه بالدقة الذكريات ، تبعا لبروست ، هو الفكرة الأفلاطونية ؟ ربما .. بشرط أن تنزع من الفكرة كل قرابة للتصور ، والكلمات التي يشير من خلالها ج.ر. ريتشارد<sup>(1)</sup> إلى موضوعات بروست مثل المشيعة بالهواء ، المشمس ، الزهرة ... إلخ ليست إلا تصورات ، وذكريات بروست تقدم لنا جوهرًا تأثريا .

هذه تجربة واردة في كل لحظة لكل واحد منا ، أحس نحو هذه المرأة أنني عرفتها كثيراً من قبل ، أقول « أنني أحس » ولا أقول « إنني أفكر » ، فشخص ما نطق اسمها وهنا فجأة بدأت ذكرياتي ، لكنني لا أراها بوضوح كما لو أنها في صورة باهتة، حيث الملامح مهتزة وتكاد أن تكون غائبة إنها هنا ، أمامي، لكن أين هي؟ الواقع أنها ليست في أي مكان ، فشكلها لا يرتبط بأى عمق ، إذا لم يكن هذا لونا من الضباب يبدو أنه ينبعث منها كهذه السماوات الذهبية للرسوم البيزنطية التي ليست سماوات حقيقية ولكنها تبدو مثل هالات من الذهب تشعها الصورة، والواقع أنني لو تأملت جيداً، فلن أجد لها موضوعة في مكان معين ، ولكنها تبدو سابحة في المجال ، ومع ذلك فهي هي، إنه جمالها ، لطفها ، ابتسامتها لقد عرفتها ، بلون من الانطباع ، من العاطفة المتوجة التي تنتشر كأنها رائحة ، والتي تميزها كذات أساسية ومتفردة ، وتنقلها من خلال لطفها إلى الذكريات ، في مناخها الخاص .

(1) Proust et le mond Sensible.

وأخيراً ، كلمة حول ما سماه بودلير « الجنة الصناعية » بوضوحه المعتاد سجل بدقة أن أثر المخدر ليست تغييراً لشكل الشيء ، أنها بهجة من خلال استبعاد الشوائب أو التركيز على لحظات النجاح ، وينبغي أن نقف أمام هذا الاقتباس : « إذا كان شباب العالم ، والجهلاء ، لديهم فضول لمعرفة المتعة الاستثنائية ، فليعرفوا جيداً إذن ، أنه لا يوجد في « الحشيش » معجزات إطلاقاً ، لاشيء إطلاقاً إلا الإفراط في المجهود الطبيعي ، والمخ والأعضاء التي يؤثر الحشيش عليها لا تتقدم إلا طاقاتها العادية »<sup>(1)</sup> ... والجملة التي تلتقط « الإفراط في الطبيعي » والشعر ليس إلا هذا ، تمجيد للعالم ، إشهار للأشياء ، ملتفظة من خلال الوعي الشمولى مكتسبة قوتها التاثيرية التي ولدت بها .

\* \* \* \*

لقد حدد التحليل الآن بوضوح الموضوع الذى يجد فيه الفارق الشعر / النثر ملاسته . إنه لا يؤثر في الأشياء ولكن في الوعي بالأشياء . ولنا الحق أن نتكلم مع هيجو عن الوعي الشعري وعن الوعي النثري ، ملمحان بنيوي ووظيفي يفصلانهما ، الشمولية في مقابل الجزئية ، والتأثيرية في مقابل الحيادية ، يمكن إذن طرح أسئلة حول الظروف النفسية المحددة لهذا النمط من الوعي أو لذاك ، وهنا أيضاً مجال واسع للبحث ، لم يكد يستغل والمعرفة به يمكن مع ذلك أن تفتح زوايا للرؤية شديدة الاستماع وفي حالة كهذه ينبغي أن نقنع بالإشارة إلى نقاط المشكلة .

الشعر بالنسبة للطفولة أنيقة للروح ، فالطفل يتذوق القصائد ، وليس محتاجاً لهذا إنه يقرأ مباشرة قصيدة العالم ، فكل شيء بالنسبة للطفل جدير بالتعبير ، وكل شيء له روح ، فالماندة قاسية والكروسي ودود ... إلخ

(1) Poeme du Haschish, Pleiads, p. 355.

وقد قال كافكا : « بالنسبة للطفل الصغير ، ربما يكون التعبير المعادى أو المرحب أسرع حضوراً من لتعبير عن « بقعة زرقاء » ، ويقول جيوم » الإدراك الأولى إدراك الحيوانات والأطفال مثلاً ، يبدو بصورة رئيسية مرتسماً على الملامح ، فنحن نلمح التعبيرات قبل أن نلمح الأشياء ، أو بالأحرى هذه الأشياء هي حقائق معبر عنها قبل أن تكون حقائق معرفة فقط من خلال كيفياتها المحسوسة الخاصة <sup>(1)</sup> ، ولكن يجب أن نحدد أن الطفل شاعر مبتدئ ولكن علياً رسمة التأثيرية محدودة نسبياً .

ونظرة تعبيرية كهذه للأشياء ترتبط بدقة بينية المجال الظاهري فالإدراك الطفولي هو إدراك غير كامل ، فالطفل لا يلتقط العالم باعتباره مجمل عناصر تعد في وقت واحد مختلفة ومتراطة ، ولكن باعتباره قطعاً منعزلة ، وبالنسبة للطفل الصغير ، فإن الكتاب المصور ، لا يحكى قصة فكل صورة تدرك لذاتها ، باعتبارها كلية منعزلة ، دون ربط زمني مع ما سبقها ومع ما يتبعها ، والأشياء هنا ترى من خلال معناها الوجودي ، والتصنيف الأول للذوات تم من خلال التضاد الثنائي للخوف وللصحراء ووعي الطفل ووعي تلقيني ، ولا يأتى الموقف التحليلي لديه إلا من خلال التدرج ، ويحل النسبي عندئذ محل المطلق ، ويكفى أن يبذل المجهود الضروري لكي يعثر على وعيه الطفولي ، لا على محتواه ، أى أحداث حياته فى الطفولة ولكن على شكل أو بنية الرؤية الطفولية ، لكي يجد الأشياء باعتبارها موضوعات / عاطفة .

« أتذكر جدتى ، المزهريه ، الراححة الحريفة لأوراقها ، الخادمة ، الحنطور الأصفر ، الشمس ، وكل هذا يذوب فى انطباع وحيد مشع »

تولستوى

(1) Psychologie de la forme, p. 191.

ذويان إذن في انطباع واحد ، في مجمل للموضوعات التي التقطها وعى  
الطفل من خلال اختلافاتها الموضوعية وداخل وحدتها التأثيرية لأن كل  
شمولية هي انطباعية ، وكل انطباع هو شمولي .

الشعر كما يقول جوته « هو حالة محفوظة من الطفولة » وهي ميزة لم  
تقدمها الطبيعة لكل العالم ، فقط الشاعر عرف كيف يحفظ في ذاته شيئاً  
من روحه الطفولية ، والحياة النفسية الطفولية هي نوع من التزويد العاطفي  
، فهناك من خلال الكلمات والصور المحمولة إلى أعلى درجات الحرارة  
التأثيرية ، تتشكل هذه الأرصدة النفسية التي نصل إلى الهيمنة عليها  
بصعوبة بعد فترة البلوغ .

\* \* \* \*

الشعر أيضاً له ثوابته ، الاجتماعية - التاريخية ، فنحن نعلم أنه هجر  
الغرب لمدة قرنين ، وأنه لم يعد بقوة إلا مع الرومانتيكية « الشعر  
الرومانتيكي » بعد كل شيء ليس إلا الشعر في ذاته ، شعر الشعر ،  
الخلاصة التي تبقى بعد استبعاد كل العناصر غير الشعرية ، شعر مُشعَّر  
لدرجة أن كل شعر ليس رومانتيكياً سيصير شعراً غير شعري « ، وبما أنه  
من غير المحتمل كثيراً أن تكون العبقورية قد تخلت عن الغرب فجأة خلال  
مائتي عام لكي تعود فجأة فيستلهمها ، فينبغي أن نبحث عن تفسير لهذه  
الظاهرة من وجهة النظر الاجتماعية - التاريخية .

مبدئياً ، توجد ، دون شك ، علاقة وثيقة بين « البورجوازية » و  
« النثرية » والنثرية البورجوازية نمط ثابت وليست صدقوية ، ومع عصر  
« الشبوع البرجوازي » استقرت النثرية باعتبارها أسلوب وجود ولقد كان  
ميترنخ يقول : « سياستي ليست شعرية إنها نثرية » وهاتان الكلمتان فقدتا  
خصوصيتهما الأدبية وأصبحتا تدلان على أنماط سلوكية . ماذا يريد أن  
يقول ميترنخ ؟ يريد دون أن يقول إن بواعثه السياسية لم تعد موجهة إلى

(1) R. Huch. Les Romantiques allemands : p. 179.

قوائم « القيم العاطفية » مثل : المجد ، الشرف ، التقاليد ، الفروسية ، ولكن فقط إلى نظام « القيم – المحسوبة » التي نسميها المفيدة ، وينبغي الموازنة هنا بين العائد والمفقود ، والاقتصاد بمعناه العام باعتباره حساب المتع والالام ، المخاطر وضمانات الأمن ، يصبح نمطا من الوجود ، فنا للحياة ، وإنسان القرن التاسع عشر دشّن وجود النمط الاقتصادي ، وهذا يعنى أن كل قيمة ، وكل غاية وكل مشروع ينبغي أن يوضع فى علاقة مع نقيضه الخاص ، والاقتصاد هو نظام ضخم لتحديد القيم من خلال مضاداتها ، وقيم الكثافة تمت التضحية بها لصالح قيم الأمان ، والأمان اسم آخر للوجود النثرى .

بقدر ما نستطيع أن نعرف ، كانت الأزمنة القديمة موسومة برمز الكثافة « كانت الملاهى نادرة ولكنها كانت ذات مذاق خاص مكثف ، والهيم لم يكن موجوداً أو على الأقل لا يؤبه به ، فى عصر لويس السادس عشر كانت الخصال الإنسانية قد استقرت فى التطرف فى كل من المتعة أو الألم ، فى البهجة والبؤس فى الغضب وفى التدم ، والناس فى القرن الخامس عشر كانت تتنوق الطعم الحريف لحياة طابعها العنف المتناقض ، وأضواء العصر أضفت على كل الأشياء طابعاً مدوياً « والحياة الموصوفة هنا ليست هى الحياة التى عاشتها مدام بوفارى إنها عكس هذه الحياة ، ومأساة الوجود هى مأساة الخواء ، ومع فلوبيير ، بودليير أو تشيكوف ، يصعد إلى الأدب موضوع جديد هو السأم الذى سوف يسم الحداثة : وقد كتب بودليير :  
أيها الموت ، أيها البحار العجوز ، لقد حان الوقت ، فلتخل المراسى  
هذه البلاد نسأها ، أيها الموت ، فلنتهياً  
وإذا كانت السماء والبحار سوداء كالمداد  
فإن قلوبنا التى نعرفها مليئة بالشعاع

وليس مصادفة ، إذا كانت فى لحظة واحدة ، تعود كثافة العالم المفقودة من خلال الكتابة ، واللغة لم تتحدث إطلاقاً بهذه الدرجة العالية ، ربما لأن الوجود لم يخلق على مستوى أدنى من قبل ، ونحن هنا نلحق

بنظرية أرسطو القديمة في التطهير ، تطهير ليس من خلال العواطف ولكن من خلال هذه الرغبة في الكثافة التي لم تفارق أبداً روح الإنسانية .

\* \* \* \*

كل بحث ينبغي أن يبدأ وأن ينتهي بمجموعة من الأسئلة ، وأود أن أطرح سؤالين ، أحدهما وجودي والآخر ميتافيزيقي ، الأول يصلنا مباشرة بما قلناه الآن ، إنه يوجه إلى « الوجود الشعري » ويتساءل : أى معنى يمكن أن نعطيه لتعبير كهذا ( أن نحيا شعريا ) ربما كان هذا ما ذهب يبحث عنه رامبو في أفريقيا ، وهو ما سماه « الحياة الحقيقية » ، لكنه قال إنها « غائبة » ويمكن أن نتساءل حول معنى هذا الغياب .

إذا أخذنا درساً من النظرية الشعرية المطروحة هنا ، فإن الملمح الملائم للشعرية هو الكثافة ، هل يمكن أن نتصور وجوداً موسوماً برمى الكثافة ، حياة تأثرية بأكملها تدور حول لحظة الحميا دائماً ، وعيا يمجّد الكون دائماً ؟ هل هذا هو نمط الوجود الذي احتفظ به نيتشه للإنسان الكامل ؟

وداخل وجود كهذا نعرف ما هو الشرط البنائى الوحيد ، أنه انعدام النقيض ، المطابقة الكلية مع ذاته ، الوجود المتحرر من الغياب ، الليل دون نهار ، الشتاء دون صيف ، الحب دون نسيان ، المتعة دون مكدرات .

حكمة مقلوبة، البحث المنظم عن عدم التوازن، الإرادة العنيدة لكل تطرف «كل أشكال الحب، والألم، والجنون» كما يقول رامبو، وإنه ما إن يطرح هذا التعريف، حتى يموت الوجود الشعري بتناقضاته؛ لأن الوجود مؤقت، والزمن نقيض، الشعر حضور وكل حضور لايدوم أكثر من الحاضر ، وبشيء ما لايمكن أن يكون بلا توقف شيئاً آخر غير ما كان عليه، «والزمن - كما يقول أرسطو - يغير ما هو كائن» إنه البعد الرئيسى للتتابع، الزمن هو المصدر الرئيسى لنثرية العالم ، فمعه القلب يخفف من نبضاته، والعالم يقل توهجه ، والشعر المعاش يتطلب «العمق ، العمق الخالد» «نيتشه» .

الزمن الذي لا يمر ، كان يعرفه كيركجارد ، فهو لا يستطيع أن يحب إلا بمتعة وبيكرات ، وقد قال عنه « جون وهل » J. wahl : « إن تعاسته تكمن في أنه لا يستطيع أن يحول العلاقة الشعرية إلى علاقة حقيقية » وقد كتب هو نفسه : « لقد أدركت يا حبيبتى ، أن حبي لا يمكن أن يعبر عنه بالزواج » ، ومن أجل هذا ترك إلى > مهمة تحقيق اللامعقول في ملك ثالث ، حيث المتعة المكتملة تظل متعة ، والفتاة المحبوبة تظل في وقت واحد مملوكة ومفقودة ، هذا إذن ليس في هذه الحياة ، ليس في هذا العالم .

وهذا يقودنا إلى السؤال الثاني ، فالصلة بين الشعري والمقدس هي أيضاً من اكتشافات الرومانتيكية « المعنى الشعري » يشترك في نقاط كثيرة مع المعنى الصوفي ، كتب يوفاليس « والمعنى الشعري ينتمى انتماء قويا إلى المعنى التنبؤي والديني وإلى كل أشكال الاستبصار » ، أفلا نستطيع انطلاقاً من هذا وتأكيداً للنموذج أن نبحث عن الأساس الذي يقوم عليه هذا التشابه ؟ أفلا نستطيع أن نقول إن المقدس هو مالا نقيض له ؟ وهكذا فالزواج بالنسبة للكنيسة الكاثوليكية « مقدس » لأن الطلاق مستحيل . فماذا عن الرؤية الكونية للقداسة ؟ الشمولية ، كما نعلم تغلف التصور ، والمقدس باعتباره ذاتاً لانقيض له ، وباعتباره شمولية يتطابق مع نفسه ، وإذا كان ينبغي أن يفلت من كل أشكال النقيض فهو يحقق التطابق مع نفسه داخل النظام المضمّر ، فهو لم يعد من الممكن تسميته ولا التفكير فيه : « كيف نريد أن يُقدّم الكل في « صورة واحدة » أو في فكرة أياً كانت ؟

والكل لا يمكن أن تكون له صور متشابهة ، كما يقول فاليري ولكن إذا كان الكل يستعصى على التفكير ، فهل يستعصى على الشعور ؟ أليس هناك طريق آخر نعبره إلى الذات ، يتم التعبير عنه بكلام آخر ، هو الذي نسميه الشعر .

وعلى هذا السؤال ، لا يستطيع « الشعرية » ، لأنها ليست شعراً ، أن تجيب هي نفسها .

## فهرس الموضوعات

الصفحة	الموضوع
٩	مدخل الباب الأول:
٣٩	مبدأ النقيض الباب الثاني:
٧٧	الشمولية الباب الثالث:
١٣١	المعنى الشعري الباب الرابع:
١٧٩	الحيادية واللاحيادية الباب الخامس:
٢٠١	النص الباب السادس:
٢٤٥	الكون